
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

**FRAGMENTOS: EXPERIMENTAÇÃO E FABULAÇÃO POR ENTRE RASURAS
DE ÁGUA VIVA, DE CLARICE LISPECTOR**

MURILO ROBERTO MALAMAN

Outubro - 2018



MURILO ROBERTO MALAMAN

**FRAGMENTOS: EXPERIMENTAÇÃO E FABULAÇÃO POR ENTRE
RASURAS DE ÁGUA VIVA, DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação, Instituto de Biociências do Campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Rosa R. M. de Camargo.

Outubro - 2018

M236f Malaman, Murilo Roberto
fragmentos : experimentação e fabulação por
entre rasuras de "Água Viva", de Clarice Lispector /
Murilo Roberto Malaman. -- Rio Claro, 2018
93 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual
Paulista (Unesp), Instituto de Biociências, Rio Claro
Orientadora: Maria Rosa Rodrigues Martins de
Camargo

1. Escrita. 2. Linguagem. 3. Corpo. 4.
Subjetivação. 5. Clarice Lispector. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca do Instituto de Biociências, Rio Claro. Dados fornecidos pelo
autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A invenção da escrita: produção de subjetividades

AUTOR: MURILO ROBERTO MALAMAN

ORIENTADORA: MARIA ROSA RODRIGUES MARTINS DE CAMARGO

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em EDUCAÇÃO, pela Comissão Examinadora:



Profa. Dra. MARIA ROSA RODRIGUES MARTINS DE CAMARGO
Departamento de Educação / UNESP - Instituto de Biociências de Rio Claro - SP

Profa. Dra. ROSANE PRECIOSA SEQUEIRA
Instituto de Artes e Design - Programa Arte Cultura Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora / MG



Prof. Dr. CESAR DONIZETI PEREIRA LEITE
Departamento de Educação / UNESP - Instituto de Biociências de Rio Claro - SP

Rio Claro, 31 de outubro de 2018

Título alterado para:

**FRAGMENTOS: EXPERIMENTAÇÃO E FABULAÇÃO POR ENTRE
RASURAS DE "ÁGUA VIVA", DE CLARICE LISPECTOR**

Àqueles que buscam

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais: minha mãe, Vanda, por todo o cuidado que teve comigo, sem o qual eu não chegaria até aqui. Meu pai, caminhoneiro Beto, por todos os esforços para que eu estudasse. Aos dois agradeço pela dignidade com que me criaram e por todos os valores que me ensinaram.

À minha irmã, Marceli, a menina-mulher que tanto me orgulha, pelo apoio, carinho e amor ao longo da jornada.

À minha avó, Olga, pelas orações e pela torcida e preocupação.

À Monica, mulher na trincheira, minha mãe acadêmica, que por me *olhar* de outro modo, permitiu que eu fosse outro, mais vivo e potente.

À Monique, pelos “gorós”, pelas risadas, pelas partilhas, pela ajuda técnica que prestou, e principalmente pela duradoura amizade.

À Prof^a Dr^a Maria Rosa Camargo, porque poucas vezes a natureza expressa em *Ser* tanta sabedoria, conhecimento, humildade e acolhimento. Por cada orientação, por acreditar neste trabalho, pela disponibilidade com que me recebeu, e pela abertura de possíveis. Agradeço principalmente pela generosidade cultivada como imperativo ético, e pelos ensinamentos proporcionados nessa travessia.

À Prof^a Dr^a Rosane: Preciosa, pela alegria de um encontro na busca por conhecimentos, pelos afetos disparados por sua tese antes desse encontro, pela generosidade em compor a banca, e principalmente pela leitura poética que fez de meu trabalho, tão importante para sua continuidade.

Ao Prof. Dr. César Leite, um devir-velho-criança que se soltou no mundo em um movimento sério que produz pensamento sem sisudez, como só as crianças e os mais velhos são capazes, pela leitura de meu texto e por com-partilhar comigo o sensível no pensamento.

À Prof^a Dr^a Katia Kasper e ao Prof. Dr. Roger Miarka, que também compuseram a banca. À Katia por me ensinar sobre a leveza, a inventividade, e a contundência conceitual na vida-pesquisa. Ao Roger, presença-afeto virtual, em texto, em potência.

Aos amigos do Laboratório EscriArte: Débora, Marco, Artur, Felipe, Selma, Eliane, Tammy, Rafael, Carol, e as/os mais recentes, por um tempo vivido. Especialmente à Natalia, por toda atenção, carinho, amizade e axé compartilhado.

Admiro sua garra e inteligência. À Lara, que simplesmente chegou, encantou, dançou. Agradeço sua parceria e confiança em cada troca que tivemos. Não esquecerei de vocês!

À Ana Godoy, por uma breve troca, e por toda a paciência, carinho e atenção com a qual corrigiu este trabalho. Ao Dr. Alceu, que possibilitou que eu tivesse condições de chegar até o final. Especialmente, agradeço à Dra. Bethe Zorzo, pela leitura e por cada sessão em que me ajudou a compreender melhor meus próprios pensamentos.

Aos amigos que conheci na trajetória da pós-graduação, com carinho particular pelas lembranças e apoio da Luana, e pelas trocas com a Mariana. Agradeço também a você, Andréia, pela amizade e pelo carinho.

À Amaranta, porque nem sempre encontramos a arte, a vida e o pensamento dispostos. Agradeço pelo carinho e por todas as conversações que tivemos.

À Dri Dezotti Fernandes, pelo carinho e pela biblioteca deleuzeana cedida.

Ao Willian, pela ajuda.

À Aline e à Rafa, amigadas que não se apagam.

À Isis, amiga que sempre torceu e inspirou.

Ao Saulo, pela amizade, por todas as vezes que me ouviu, e pelas ideias que trocamos.

À Seção Técnica da pós-graduação, especialmente à Ivana, pela atenção.

À Prefeitura de Rio Claro/SP, pela licença de um dia por semana para estudos, concedida no último ano desta dissertação.

A todos e todas que de alguma forma contribuíram para esse trabalho.

Ao Deus, força no caos que permite a Vida. Aos meus bichos de estimação, presenças imprescindíveis nos dias.

Eu sinto tudo na ferida viva do meu coração...

(Belchior/Elis)

Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.

(Clarice Lispector)

Talvez valha a pena ter nascido para que um dia mudamente se implore e mudamente se receba. Eu pedi socorro e não me foi negado.

(Clarice Lispector)

RESUMO

A pergunta pela escrita no encontro com *Água Viva*, de Clarice Lispector. Conceitos teóricos, sobretudo da filosofia da diferença, são usados para delinear a questão de pesquisa. Outros (con)textos, imagens e pensamentos-sensações entram na composição do trabalho. Então são tecidos dez fragmentos que passam entre os afectos entrelaçados. O texto é rasurado em fabulação. A escrita é tomada como uma experimentação ética e estética, um processo de subjetivação, marca da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita. Linguagem. Corpo. Subjetivação. Clarice Lispector.

ABSTRACT

The question about writing with Clarice Lispector's in *Água Viva*. Theoretical concepts, especially the philosophy of difference, are used to delineate the research question. Other (con)texts, images and thoughts-sensations enter into the composition of this work. Then there are ten fragments that pass between the intertwined affects. The text is shaved in fabulation. Writing is taken as an ethical and aesthetic experimentation, a process of subjectivity like a feature of literature.

KEYWORDS: Writing. Language. Body. Subjectivity. *Água Viva*.

SUMÁRIO

#fragmento 0 a busca pela palavra	13
Durações [deslocamentos]	14
[Entre]	20
#fragmento 1 prelúdio à criação	21
Apresentação	24
[Entre]	27
#fragmento 2 da escrita (e) das marcas	28
Subjetividade, subjetivação e experiência (limite)	30
[Entre]	32
#fragmento 3 metodologia <i>Água Viva</i>: uma imagem viva à água-texto	34
[Entre]	37
#fragmento 4 encontros, sensações, uma imensidão de afetos	38
[Entre]	46
#fragmento 5 a literatura e a escrita	47
[Entre]	51
#fragmento 6 convite à leitura como rasura em experimentação	55
A aleluia da palavra entre a subjetivação e a autoria	59
Devires em uma arte em fuga	62
A intensidade de uma escrita que flui por entre indagações, dobras e uma subjetividade inumana	65
[Entre]	69
#fragmento 7 o texto em fabulação	70
Devir-outro	72

Experimentação no real	74
Mito	75
Invenção de um povo por vir	76
Desterritorialização da língua	77
[Entre]	80
#fragmento 8 do traço à palavra, o gesto	81
[Entre]	83
#fragmento 9 ainda sobre a escrita	84
[Entre]	86
#fragmento 10 educação, linguagem e estética da existência	87
Do que não cessa	89
Referências [forças]	90

O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama. De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu.

(Clarice Lispector)

#fragmento 0 | a busca pela palavra

A busca pela palavra é a procura de uma língua ágrafa, sem escrita. O tecido do discurso, então, se vê às voltas com o indizível e nele rela como um prumo – aquele instrumento usado para verificar se a parede está reta quando está sendo erguida e que direciona seu centro. Mas, no caso, o discurso não se importa com a geometria ali presente, que pode ter os mais variados desenhos de força; ele apenas quer se alinhar com o que encontra.

No entanto, a direção desse prumo que funciona como um tradutor sempre pende para algum lado que não o centro desse indizível, o que seria a possibilidade de sua tradução. Resta, então, ao léxico de uma língua erguer um composto frasal que torne viável uma prosa entre o mundo e a linguagem que dele deriva.

Essa prosa se ergue como uma onda e banha aqueles que estão no mundo produzindo habitação. Chega-se a um corpo. O corpo, animado pela água, procura pelo mar e mergulha em êxtase. Sente-se parte desse meio e procura explorá-lo. Expor-se. Toma contato com suas criaturas e as infinitas cores exaladas do azul. Desprecavido, encontra um animal que tem o formato de um disco achatado. Parece que uma porção da água marinha se isolou e criou vida, *Água Viva*. Os corpos, o do mundo e o da água, se tocam. Um sai queimado.

Pele marcada.

É preciso tratar a queimadura. Anestésicos e outras medicações são fornecidos para curar a pele lesionada. Após a recuperação, passado o susto e mantido o encantamento e a perplexidade, o corpo precisa investir em formas não percíveis de entrar na água e conhecer o animal que o impactou. Todo um artefato tecnológico o auxilia.

Volta a palavra.

Corpo que ganha locução em um conjunto de signos produzidos no embate entre corpo e língua. O corpo, personagem de um mundo habitado pela palavra, nela se insere e recria a vida.

Durações [deslocamentos]

Figura 1 - Clarice Lispector, *Medo*, 1975



Fonte: Blog Clarice Lispector¹

¹ Disponível em: <<https://claricelispector.blogspot.com/2013/03/pinturas-de-clarice-lispector-medo-1975.html>>.

O Pesquisador pergunta para Ni como é a história “a dama e o vagabundo”. Ni cita vários títulos, alguns ditos por seus coetâneos e outros não, mas não comenta nada sobre o enredo. Enuncia um título após o outro.

Ni: Aí eu conheço do (fala inaudível), da lu que colocou o doc.

Pesq: Nossa quanta estorinha! Que lu, qual lu que colocou o doc?

Ni: Pro Adrian assistir.

Pesq: Pra quem assistir?

Ni: Pro Adrian.

Pes: Quem que é Adrian?

Bia e Lu começam a interagir e dar risadas.

Ni: Ah, o (fala algo inaudível bem baixo)... (Grita). Não tem nenhuma graça! O Adam!

O Pesquisador coloca levemente uma de suas mãos sobre a perna de Bia e diz:

Deixa ele falar, deixa ele falar. (Bia gargalha baixinho).

Lu: Não tem graça, o Ni não disse bosta!

Pesq: Fala o que tem o Adrian?

Ni: A Lu disse bosta!

Pesq: Não tem problema; fala o que... Ó, desencosta, fala, o que é o Adrian? (Bia continua a rir).

Ni: Que a mãe... (Bravo). A Bia tá rindo de novo!

Pesq: Deixa ela!

Ni, bravo: Que tem o Adrian... Para Bia!

Pesq: Deixa ela, deixa ela. Fala.

Lu: Não precisa ficar parando.

Ni: A Lu que é a mãe... Que é a mãe do Adam que... Fica chorando... Assistindo doc...

Pesq: Quem que é doc, que é doc?

Ni: Um cachorrinho que canta. (Crianças rindo).

Pesq: Tem um doc que é um cachorrinho que canta?

W: Não!

Aninha: Ó eu num... Eu num, eu num tenho esse DVD.

Pesq: Você não tem?

W: Eu tenho. (W acena que sim com a cabeça e Bia acena que não).

Lu: Dope? doc?

Pes: Você tem?

Lu: Dope? doc?

Aninha: O tio, eu sabe, eu tenho uma... Um DVD que tem todas as estorinhas, a de um computador, e um filé (fala inaudível).

Ni: Não é boc não, é doc!

*Trecho de Trabalho de Conclusão de Curso de graduação do autor. Arquivo pessoal.

Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim e que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos ainda alguma palavra que a signifique. É mais uma sensação atrás do pensamento.

Clarice Lispector, *Água Viva*

O labirinto já não é o caminho no qual nos perdemos, porém o caminho que retorna. O labirinto já não é o do conhecimento e da moral, e sim o da vida e do Ser como vivente.

Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*

Figura 2 - Imagem do documentário *O zero não é vazio*



Fonte: Frame do documentário²

“...sou um industrial fabricante de história. ass: o Condicionado”

Este exemplar seria o 158. 11-4-99+6 (c)”

Ele passa o dia trabalhando na escrita cuidadosa do que nomeia pedacinhos de papel e que assina como o Condicionado. Régua, caneta, tesoura e uma moldura são as ferramentas de seu trabalho, pequenas ofertas de escritas aos que circulam na arborizada avenida onde ele está há mais de dez anos, sempre no mesmo lugar.

**Trechos do documentário *O zero não é vazio*.*

É no cotidiano que durmo, acordo e acontece-me a vida.

Às vezes, não durmo,

e também não acordo. Vigília?

Não. Sonambulismo ou êxtase.

Preciso escrever para ter uma nova relação com a língua

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Uk6KFsxP4Y4&t=1493s>>

e com ela alcançar o mundo.

Fundo. Abismo.

It a descobrir com

Ela.

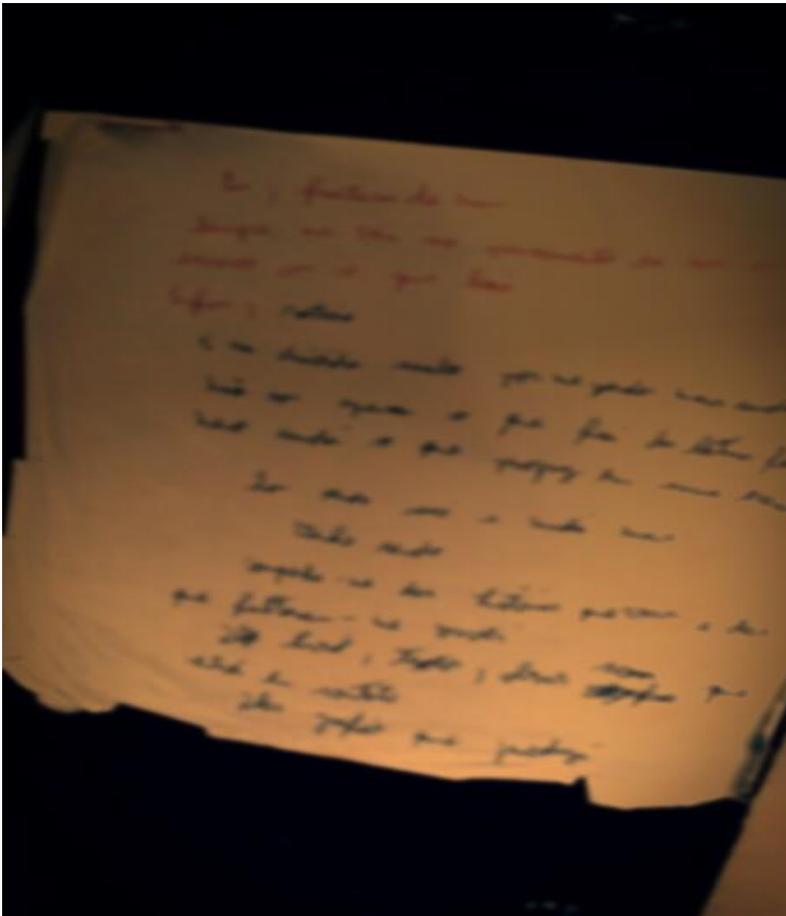
De repente uma frase inspira,
mas a fonte seca. Exercito o pensamento
até o limiar, onde outra frase aparece,
motivo da escrita.

De súbito, uma moeda a mais
a circular.

Troco por conhecimento, interlocução que não para.

*Escrita autoral.

Figura 3 - Rasura



Fonte: Arquivo pessoal.

Montagem de imagens e textos realizada por mim, sob o título *Durações*
[deslocamentos]

[Entre]

Figura 4 - Vik Muniz, *Creation of Adam, after Michelangelo*, 2011



Fonte: Artnet³

“A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta-me que meu coração bata no peito. Basta-me o impessoal vivo do it” (LISPECTOR, 1998, p. 66).

³ Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/afternoon-delight-11-17-11_detail.asp?picnum=8>.

#fragmento 1 | prelúdio à criação

Esta não é uma dissertação porque não é assim que se escreve⁴. Nem é assim que se faz pesquisa. Aqui esboço um diálogo com o mundo: desassossego de um eu em circunstância de derretência. Aliás, em disposição de. Ou ainda, disposição de um mundo em in-surgência. Esta é uma dissertação-dissecação da escrita sobre a escrita. Rebelião secreta, verborragia de um estouro. Sorrateiro brincar nevrálgico de palavras em ascensão⁵.

Ouve? Houve? Ou vê?

Em estado titubeante, um amorfo sentido em morte parasitária contorna o corpo e vislumbra nele um deslocamento. Lê isto que te escrevo em vigília, mas espere um pouco antes de julgar. As palavras vão surgindo numa manhã fria e chuvosa, apesar do verão. A temperatura vai aumentando.

Pausa.

Está nascendo. Não o corpo, nem sua imagem ou derivação, nem seu interior, mas o cerne de um movimento criador que fulgura um eu em latência.

Faço este texto em vai e vem de humores, a vibrar com o mundo e dele nascer. Os ruídos da humanidade não param de chegar.

Sou advertido: “mas há também o mistério do impessoal que é o ‘it’” (LISPECTOR, 1998, p. 30). *It*, pronome impessoal em língua inglesa. Mistério impessoal que, em *Água Viva* (1998), dá força e adorna o pessoal que dele se alimenta para entrar em processo de deterioração: *um eu sempre em reconstituição, transformação, experiência*. Um enigma que move esta investigação-experimentação.

Ruidosa comunicação afetiva com as coisas ao meu redor. Sons, vibrações, ritmos, palavras, imagens, textos. Um livro que aporta: dá suporte, entrada, sustentação, mas que também expõe a não porta, inexistência de uma entrada ou de uma abertura à comunicação. É necessário cavoucar, buscar rachaduras, adentrar frases, pegar “as coisas onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras” (DELEUZE, 1992, p. 109).

⁴ Inspirado na frase: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

⁵ “Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Fazer do ruído uma comunicação, o que significa, algumas vezes, traduzi-lo, em outras, entendê-lo sem traduzir, noutras ainda, senti-lo sem sequer entender, ou mesmo confundir-se com o seu barulho. Não apenas ouvi-lo, mas produzi-lo, encontrá-lo sob as mais diversas formas. Procurar seu barulho:

*Toda escrita é feita de ar
apenas:*

*a mão daquele que escreve
não rasga a madeira
não fere
o metal
a pedra
não tinge de azul
os dedos
quando escreve manhã
ou brisa
ou blusa
de mulher.*

*O texto
é sem matéria palpável
tudo
o que há nele
é **barulho**
quando rumoreja
ao sopro da leitura.⁶*

Um devir possível na gestualidade da palavra que forma texto e corpo. Espaço para a criação iminente, para um desejo de expansão de mim no mundo e do próprio mundo como concretude simbólica. Ou concretude que é factível também pelo simbolismo que engendra.

Hesitante, mas alegre, surge a próxima frase. Busco novas imagens para pensar-formular e produzir um movimento pensante. Composição de conceitos, reflexões, ideias, imagens literárias (ou não) – junção particular com um livro – inquietações: um pensamento em educação. E não seria pesquisa produção de pensamento, imagens-texto a arrastar realidade? Expor um real em seus devidos dimensionamentos, arquitetar outro, descobri-lo ou inventá-lo na medida das necessidades de um sujeito que decidiu se pôr em questão, dádiva de uma pesquisa

⁶ Poema de Ferreira Gullar (2013, p. 53, destaque meu) com algumas palavras trocadas para efeito de sentido com este texto. As palavras sublinhadas são as que foram trocadas. Palavras trocadas, em ordem sequencial: *todo poema, do poeta e poema*.

que se quer investigação-criação. Construção de um movimento que interroga pela escrita.

Seja disponível ao que te escrevo. Melhor: deixe-se incomodar. Ou vislumbrar. Ou gostar. Ou apenas chegar. Quem sabe amargurar. Embriagar. Esvazie-se de imagens para que essas o preencham e novamente saturem, até que o pensamento incorra em devaneios, se desloque, e permita a criação...

Apresentação

Este trabalho está inteiramente pautado em uma ética dos encontros, e só foi possível a partir dos diferentes encontros que tive ao longo de meu percurso na graduação em Licenciatura em Educação Especial, na Universidade Federal de São Carlos. No terceiro semestre de minha formação, estudei a perspectiva de Vygotsky de desenvolvimento da linguagem e do pensamento e seus desdobramentos na práxis pedagógica. Esses estudos vieram complementar uma introdução ao pensamento de Bakhtin sobre a linguagem, quando encontrei-me “casualmente” com a dissertação de uma grande amiga, em um momento anterior, no segundo semestre da graduação.

Passei a me interessar pela construção da linguagem e, conseqüentemente, do pensamento, da língua materna, e da subjetividade, o que culminou na elaboração de um trabalho de conclusão de curso sobre aspectos da estruturação da linguagem em uma criança com deficiência a partir de uma situação de contação de histórias. Durante os anos da graduação, também tive contato com o pensamento de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari em circunstâncias diversas: eventos acadêmicos, uma disciplina eletiva e em uma disciplina que frequentei como aluno ouvinte.

No final de minha formação inicial, frequentei o grupo de pesquisa Im@go – Laboratório da imagem, experiência e criação, na Unesp de Rio Claro/SP, espaço de abertura às possibilidades de um pensamento sobre a criança, a infância, a linguagem e o sujeito em diálogo com todas as vertentes teóricas a que pertencem os autores supracitados, em particular os últimos. Formado, iniciei minhas atividades docentes na educação básica e também frequentei, por um certo tempo, o grupo de pesquisa Humor Aquoso, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), o qual me possibilitou perceber ressonâncias entre as diferentes linguagens e a filosofia da diferença.

Quando decidi elaborar o projeto de mestrado que deu origem a essa dissertação, comecei a pensar sobre a relação entre linguagem e sujeito, e como as diferentes modalidades de trabalho com a linguagem (literatura, cinema, pintura, teatro, dentre outras) podem não apenas dar a ver essa relação mas também incitá-la, fazendo com que o sujeito trabalhe sobre si mesmo e sobre o mundo a sua volta.

Dos textos que encontrei pelo caminho, destaco um artigo de Maria Rosa Camargo, que veio a ser orientadora da presente pesquisa, e a tese de Rosane Preciosa, que também veio a participar desse processo como interlocutora, membro da banca de exame da dissertação aqui apresentada.

Enquanto a tese de Preciosa (2002) foi encontrada em uma busca por textos consonantes com a temática de meu interesse, o artigo de Camargo (2014) foi encontrado em um livro adquirido durante um congresso do qual participei, realizado na Unesp, no final de minha graduação, e cujo título trazia já em seu enunciado os temas que despertavam meu desejo em continuar os estudos. Então, no calor de um país que havia sido infestado por manifestações, na busca por caminhos, no desejo de criar, na atuação de uma docência que se queria e se quer inclusiva, encontrei rumores de uma subjetividade ardente na materialidade dos escritos de Eliane Brum sobre uma menina-mulher que vai do silêncio à narrativa quando descobre o poder das palavras. E, com elas, narra vidas errantes, vulneráveis mas resistentes, ou por isso mesmo resistentes.

Momento em que montei um projeto sobre esse conjunto de textos para pensar como a escrita ganha linhas, agita a vida. Discretos gritos “clariceanos” embalavam as epígrafes desse projeto, pois também advertiam sobre o encontro da vida com a escrita no confronto com o tempo, o horror, o fascínio, o amor, a fome, e o mistério – que é *it*. Cheguei à fase final da seleção de mestrado e, na entrevista, fui interrogado sobre como Clarice entrava no projeto. Embora me fossem claros os ecos entre as autoras, eu ainda não vislumbrava o impacto que as palavras de Clarice poderiam ter sobre a questão que começara a nascer antes da seleção, mas só fora alcançada no decorrer do próprio mestrado.

Logo no início do percurso, minha orientadora propôs que eu olhasse com maior atenção a força que a literatura poderia alcançar em minha pesquisa. E se dispôs pensar-exercitar comigo a escrita como a possibilidade de um processo de experimentação e subjetivação no encontro com a arte, em particular a literária, o que se tornou o problema da presente pesquisa: que tipo de experimentação-criação em escrita a arte pode disparar para problematizar a vida, os afetos, e o próprio ato de escrever?

A filosofia francesa contemporânea – mais precisamente a filosofia da diferença – deu-me apoio e sustentação para dimensionar o problema e deslocar as

indagações decorrentes para o campo da educação, de modo a questionar a escrita em seu caráter instrumental e utilitário e arrastá-la para o campo dos afetos, da invenção, daquilo que pulsa na vida. Então, com o aporte dos conceitos filosóficos no encontro com a literatura, surgiu a pesquisa que ganhou corpo nesta dissertação.

No início, não havia uma obra específica para estudo, mas, após o amadurecimento das questões, optei, junto com minha orientadora, pela obra *Água Viva*, de Clarice Lispector. Ao ser interpelado por ela sobre a que alude e o por quê do título da obra, *Água Viva*, a resposta imediata foi: queima!

Na busca por experimentar um texto que queima cheguei a essa dissertação. É importante enfatizar que este *não é um trabalho sobre Água Viva*, mas *é um trabalho com Água Viva sobre e com a escrita*.

Boa imersão!

[Entre]

Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa.

Clarice Lispector, *Água viva*

Temos mantido em segredo a nossa morte para tornar nossa vida possível. Muitos de nós fazem arte por não saber como é a outra coisa.

Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*

#fragmento 2 | da escrita (e) das marcas

A existência humana é marcada pela des-construção de significados e experiências alçadas ao longo da duração de uma vida. Narrar a experiência arquivada no corpo e relegada à história de uma individualidade possibilitada no social trata-se de tarefa difícil e complexa. Im-pessoal? A arte mostra-se como canal de expiação e experimentação dessa tarefa, qualificada como a mostra da singularidade de uma vida.

Percorrer essa mostra implica considerar o que Rolnik (2015) conceitua como “marcas”. A autora coloca que, no decorrer de nossas vidas, em cada espaço no qual ela vai se compondo, somos imersos em diversificados ambientes, humanos e inumanos, em planos visíveis e invisíveis. Nos planos visíveis, há uma relação entre um eu e seus outros, entidades independentes e separáveis, mas nos planos invisíveis o que há é uma tessitura ontológica que vai se formando através dos fluxos que configuram nossa composição atual, em conexão com fluxos outros, esboçando-se daí novas composições.

Essas composições, em momentos de saturação, ocasionam estados inéditos em nossos corpos, fazendo tremer seus contornos, estranhar a consistência de sua figuração subjetiva, exigindo violentamente a criação de um novo corpo em seus modos de existência, de ação, de sentimento, de pensamento, nos tornando outros, gerando em nós marcas que constituem uma diferença na criação deste novo corpo, “o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir” (ROLNIK, 2015, p. 2). Na busca pela existencialização dessas marcas, nessa pesquisa-experimentação, adoto a perspectiva do encontro com a literatura para a efetivação de um devir-outro em experimentação com a escrita.

Entendo que escrever não é meramente uma prática social amplamente aceita e solicitada, mas constitui a experiência humana ao longo de sua existência histórica, diz respeito a um modo de se relacionar consigo, com o outro e com o mundo, e nessa pesquisa implica também decifrar os signos e as marcas que as vivências configuram em nossa subjetividade. Com a arte – e aqui destaco a literatura, mais precisamente a de Clarice Lispector em *Água Viva* (1998) – é possível experimentar um encontro que culmine em um escrito acadêmico acerca da

experiência humana, sua transfiguração, potencialidade, convocação à afirmação da vida.

Escrita fendida, experiência fecunda. Exercito aqui uma escrita que não se fecha no formato da academia, mas que só nela cabe, com os aportes e proteções de quando se joga com o pensamento. É na perseguição da arte, da literatura e da vida que escrevo as linhas desta dissertação em meio à singularidade e ao caos da subjetividade, entendendo-a como sempre transitória, inacabada, em estado de devir. “Experimentar é cultivar encontros. Experimente este livro! Experimente este filme! Experimente esta criança! Nada mais que encontros. Encontrar e deixar-se encontrar” (SALES, 2014, p. 105).

Encontrar outros corpos, humanos ou não. Encontrar um meio para cultivar a criação de um agenciamento que se dá em coletividade com a vida, em sua materialidade, na cultura e nos objetos humanos, permeados por escritas, signos forjados ao longo da história e resgatados na memória das tradições históricas diversas consagradas no seio da humanidade. Como?

A busca pelo encontro exige preparação, assim como todos os encontros aos quais estamos sujeitos na vida. “Somos o resultado dos encontros que tivemos e temos ao longo da vida. [...] E se não podemos prever todos os encontros, podemos selecionar o que vamos carregar desses encontros” (SALES, 2014, p. 306-307). A questão é como aproveitar os encontros que nos convêm, os que chegam ao acaso ou não, e em quais direções traçar novos encontros. Sales recomenda a preparação para os encontros, o que nos possibilita pensar em uma política de experimentação para eles:

A longa experimentação constitui modos de vida, modos de subjetivação capazes de confrontar outras forças que pretendem diminuir a potência espalhando tristeza pelo mundo – modos de existência fascistas. Cabe então desenvolver a arte das relações, a arte dos encontros. (SALES, 2014, p. 212).

O confronto com a arte obriga uma fuga do silêncio à narrativa, sempre uma *fabulação*, um flerte com vestígios de memória, morte, potência e vida; perambulação por espaços estrangeiros, fazer da vida real uma fabulação e da fabulação a vida real, buscando a singularidade nessa vida contida. O acontecimento de sua duração.

É assim que se forja uma escrita que trabalha como um processo de experimentação. Fabular junto *com* a literatura de modo a acompanhar seus afetos e criar uma escrita para pensar sobre o alcance da experiência humana, galgar possíveis marcas que a vida deixa na escrita literária rumo a uma espécie de estética da existência em composição com a arte.

Subjetividade, subjetivação e experiência (limite)

Vou te falar do que se chama a experiência. É a experiência de pedir socorro e o socorro ser dado.

Clarice Lispector, *Água Viva*

Experimentar com a arte, com a literatura e a vida implica adornar-se de conceitos e vulnerabilizar-se a este encontro, perscrutar os rastros de uma obra e, a partir deste, ponto criar uma implicação. Os conceitos de subjetividade, subjetivação e experiência (limite) aparecem como sendo de importante compreensão neste sentido. Foucault (2010) diz que é um experimentador e não um teórico, e postula que “experiência é qualquer coisa de que se sai transformado”. (FOUCAULT, 2010, p. 289). O autor segue dizendo que escreve para mudar a si mesmo, para pensar diferentemente do que pensava. Aqui a escrita está diretamente relacionada à experiência. Ao perscrutar o pensamento de Foucault, Deleuze e Hélio Cardoso Jr., Sales (2014, p. 118) coloca que

[...] temos, pois, dois planos: o de uma subjetividade que corresponde aos sujeitos individualizados em uma forma identitária fixa – subjetividade como resultado de uma sujeição –, e os modos de subjetivação que afirmam o sujeito como um ser inacabado, metamorfoseando-se, uma vez que permanece mergulhado no devir.

Peter Pál Pelbart (2013) contribui para esta reflexão, acompanhando Foucault e Muriel Combes, ao explicar que

[...] a subjetivação aparece, assim, como uma modalidade de exercício do poder sobre a vida, na medida em que convoca um trabalho sobre si, entendido esse si não propriamente como uma instância substantiva, personológica ou universal, situada por trás do

sujeito, ou um núcleo imutável, mas como uma potencialidade relacional, uma zona de constituição da subjetividade. (PELBART, 2013, p. 232).

Para lançar mão deste trabalho sobre si é necessário que o sujeito coloque a si mesmo em questão, e chega-se ao conceito de experiência-limite, ancorada em Georges Bataille e descrita por Maurice Blanchot. Vejamos de que se trata:

A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão. Essa decisão que compromete todo ser exprime a impossibilidade de jamais deter-se em qualquer consolação ou em qualquer verdade que seja, nem nos interesses ou nos resultados da ação, nem nas certezas do saber e da crença. [...] A experiência-limite é aquela que espera esse homem último, capaz uma última vez de não se deter nessa suficiência que atinge; ela é o desejo do homem sem desejo, a insatisfação daquele que está satisfeito “em tudo”, a pura falta, ali onde no entanto há consumação de ser. A experiência-limite é a experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo o exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido. (BLANCHOT, 2007, p. 185, 187).

Não contentar-se com respostas prontas, desconfiar da vida – e da morte. Buscar o âmago da experiência humana não em busca de resposta alguma, mas de movimento e devir, prova ética de si mesmo, é o que quer a experiência-limite.

Será a arte, mais especificamente, aqui, a literatura, capaz de conduzir a uma experiência deste porte? Blanchot (2011, p. 257) afirma que a obra de arte está associada a um risco que trata da afirmação de uma experiência extrema. Com a mesma ênfase o autor afirma que “o risco que espera o poeta e, atrás dele, todo homem que escreve sob a dependência de uma obra essencial, é o erro” (BLANCHOT, 2011, p. 259). É preciso correr o risco que é escrever.

Para correr o risco, é preciso uma metodologia que dê conta de sua dimensão. No próximo fragmento articulo uma metodologia possível para isso. Aqui o risco se deu *com* Clarice...

[Entre]

O que a-cena (e) diz

Não sei o que é. Toda noite me faz ficar acordado. Luzes. Um forte respiro. Água. Cama novamente. Sempre escapa. É noite novamente. Acordei. Dessa vez resolvi ir à sacada observar o céu. O que estarei sentindo? Ou pensando? Não sei.

É madrugada. Venta. Está difícil prosseguir o parágrafo, mas continuarei pelo bem de nossa prosa: na rua, uma gota escorre sutil sobre a folha de uma árvore baixa. Cai na grama, extasia a terra que não precisava mais de água naquele momento, mas não se sentiu abundante, e sim repleta.

Uma cena solitária na noite. Espetáculo gratuito para olhos distraídos em busca inominável – ou indizível. São 4h47 e está me dando sono. Será que a gota já se diluiu por completo? Ela ainda existe? Uma gota nutrindo a terra. Assim a palavra também encontra a poesia, a prosa, o poema, a proposta, a produção, o paraíso, o partido, a peste, a pele. Posso? Pergunto. Penso. Prolifero...

Crio cena, aceno. Ocorre uma vertigem que me guia rumo ao desconhecido das palavras na sombra da vida, tento decodificar um movimento que está presente e não cessa de fazer ruído. Busco palavras na areia.

Rastros de pegadas contam histórias reservadas ao aconchego da privacidade até que alguém decida enunciá-las. Ou não. E fica o mistério que a areia reserva aos passantes. Quem observa vislumbra energia que mostra beleza sem igual.

Ainda é noite. Agora vou até a orla da praia do outro lado da rua. O ar está ameno. Poucas pessoas transitam em volta. Olho para o mar que está agitado. Pego uma concha. Próxima ao ouvido emite sons. Será que algo vivo se mexe lá dentro? Li em algum lugar que ela reproduz restos do som emitido pelo ambiente em que vive, no caso o das ondas rebentando no mar. Não ouço. Intuo. Imagino. Escrevo. Inscrevo...

O barulho parece conversar com a profundidade à vista. Quero participar da conversa, mas sem me intrometer. Decido banhar-me nas ondas convidativas, cauteloso com seu estado irrequieto.

Mais próximo do mar e com a concha na mão é mais fácil entrar na conversa. Silêncio. Não, nem o barulho nem o diálogo parou. Mas senti um silêncio, e depois voltei a reparar nos sons. Notaram minha presença.

O mar começou a levar meu corpo de um lado para o outro, vagarosamente. Não cedi à sua agitação. A concha, agora quieta, apenas no esboço de um sorriso, até que novamente voltou com os sons. Era uma sinfonia em acorde com o mais íntimo das minhas emoções resplandecendo.

Dancei. Senti uma alegria profunda. Quase uma prece. O mar, a concha e eu apartados da cidade, cuidados pelo mistério da noite. O ar pesa menos, a violência da cena aviva o mundo. Estou fazendo amor com o mar e a concha e ainda sinto o calor da onda batendo em minhas pernas, mesmo sendo o enredo de um livro. Agora estou nutrido.

#fragmento 3 | metodologia *Água Viva*: uma imagem viva à água-texto⁷

E... e... e... e... e...

A filosofia e a literatura aparecem como possibilidade de sustentação de uma questão que arde nas veias do corpo. Na linguagem, um sinal irradia problematizações ligadas ao campo da subjetividade, em que escrever aparece como um modo de relação consigo e com o mundo.

Água Viva (1998), de Clarice Lispector, e seu efeito poético desestabilizador suscitam um modo de experimentar o Ser em uma perspectiva de abertura aos estados sempre passageiros dessa condição, e estudar a experiência da condição humana. Outras referências ganham espaço aos poucos e, junto da obra principal, ajudam a tensionar as questões incorporadas.

O doce veneno escolhido para testar em contato com a pele, como em uma espécie de escoriação que faz cicatrizar o próprio ferimento que dá a ver – porque já estava lá, mas lhe faltava um campo de visibilidade que despisse a epiderme aparentemente salutar –, foi mais especialmente o livro de Clarice, *Água Viva* (1998). As palavras-tentáculos arriscam a se soltarem no gesto da escrita disparado pelo pólipó-*Água Viva*. Sobressaltos, fragmentos, o texto-medusa vai tomando forma. Multiforme. Labiríntico. Movediço. Sinuoso.

O pólipó clariceano continua a girar (e gerar) linguagem. Novo texto, medusa à vista. É necessário alimentar a sensibilidade: poesias, documentário, teorias, imagens. A escrita se movimenta pela própria im-possibilidade de escrever, assim como a água viva se locomove expelindo jatos d'água. Quase transparente, em sua deformidade com característica achatada.

Ela se alimenta de presas marinhas. A escrita também, e ambas não possuem cavidade anal. A digestão é intracelular e os excedentes podem retornar à boca. Nesse caso, ou o próprio texto digere o indizível operando sua inscrição no real por meio de uma expressão que não implica necessariamente tradução, ou ele volta a ser ininteligível.

⁷ Consta nas referências finais um conjunto de vídeos que, articulados aos conceitos estudados, inspiraram a escrita desta metodologia.

Na água, a medusa confunde o olhar, dilui sua forma, reflete diferentes luminosidades. O texto segue em sua deformidade, misturado a afetos, palavras desvairadas, gênese de diferentes percepções.

No mar, o vento provoca ondas. Na escrita, o mar propaga superfície. É o corpo navegando com as águas do mundo, magia que dá vida à água e a movimenta. E movimenta o texto.

Corpo-mar: afetos conjugados pelo oceano até que se forma um outro corpo. Ele brilha em diferentes focos luminosos. Emite sinais. Vários sentidos, várias imagens no texto de Clarice, “um plano de composição, força da sensação, sensações e figuras estéticas” (CORAZZA, 2012, p. 16), o que é próprio da arte.

Preciso cartografar esse plano para esmiuçar suas potências para o pensamento, desenhar a rede de forças à qual se encontra conectado, “dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 57). Águas-vivas a saírem do corpo cantante de sensações, pensamento em bela tortuosa coreografia do mar ao texto.

O cenário mar-escuro é tomado por uma forte luz amarela, os plânctons e as demais criaturas dançam junto ao corpo cantante e às águas-vivas. Um território literário a ser cartografado. Bedin da Costa (2014) dá pistas, ensina a visão do objeto de pesquisa como território no qual preciso abrir passagem. Escavar túneis. Narrar sem narrar.

Exercício de inspiração-criação de uma pesquisa-experimentação a partir de uma imagem para pensar a escrita, trabalhar seu universo. Cartografia de afetos que mobilizam uma investigação do próprio ato criador experimentado no mapeamento territorial. Cartografia de escrita, de linguagem que,

na pluralidade de formas, não simultâneas, ambíguas, talvez seja o ser, o lugar da experiência. Na linguagem, ou seria como linguagem? Está contido e contém o ato de ler, está contido e contém o ato de escrever. Para pensar em formação, poderia ser o bastante perguntas como: o que é ser leitor(a)? O que é ser escritor(a)? Como se dá esse processo? (CAMARGO, 2014, p. 82).

Sigo os rastros desse processo em construção. Atento para cenas de fabulação em Clarice: o ela, o *it*, as imagens criadas (a gata, a gruta etc.), a pintura, o instante. Novamente escurece, mas a dança segue em ritmo noturno. Por vezes, alguma medusa acaba parando na orla, enfraquece e murcha. Para

não morrer, precisa retornar ao mar, ingerir alimento. Escrita que trava e traga, vai sumindo, até que um afeto redescobre a sensibilidade estética. Medusa e escrita voltam a mover-se lentamente, recuperam presença.

Feminino e masculino na mesma criatura a efetuar nova fecundação no fundo do mar. “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1988, p. 13).

Do encontro com marcas indizíveis a interrogar os significados de uma vida e da necessidade de sublimação à conciliação com ela, mergulho na vastidão conceitual sobre o modo de constituição do sujeito em processo de escritura, (des)constituindo-o em outro modo de ser sujeito.

E novamente a filosofia e a literatura aparecem como possibilidade de sustentação de uma questão que arde nas veias do corpo. Na linguagem, um sinal irradia problematizações ligadas ao campo da subjetividade, em que escrever aparece como um modo de relacionar-se consigo e com o mundo...

Repetição... Diferença... Repetição... Diferença...

[Entre]

Figura 5 - Colagem de Naro Pinosa



Fonte: The DNA life⁸

“Sinto então que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes. E eu livre” (LISPECTOR, 1988, p. 30).

⁸ Disponível em: <<http://thednalife.com/9052-2/>>.

#fragmento 4 | encontros, sensações, uma imensidão de afetos

Uma busca: traçar uma escrita é como encontrar linhas de transmissão em uma imensidão de afetos. Encontro Clarice na busca pela palavra que devém mundo. Mundo que pode acontecer em aliança com um texto nascido na urgência de viver. Permito uma convocação para

O DIA EM QUE GOTTFRIED BENN PEGOU ONDA

Alberto Pucheu

É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo. É preciso aprender. Há dias de sol por cima da prancha, há outros, em que tudo é caixote, vaca, caldo. É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo, é preciso aprender a persistir, a não desistir, é preciso, é preciso aprender a ficar submerso, é preciso aprender a ficar lá embaixo, no círculo sem luz, no furacão de água que o arremessa ainda mais para baixo, onde estão os desafiadores dos limites humanos. É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo, a persistir, a não desistir, a não achar que o pulmão vai estourar, a não achar que o estômago vai estourar, que as veias salgadas como charque vão estourar, que um coral vai estourar os miolos – os seus miolos –, que você nunca mais verá o sol por cima da água.

É preciso aprender a ficar submerso, a não falar, a não gritar, a não querer gritar quando a areia cuspir navalhas em seu rosto, quando a rocha soltar britadeiras em sua cabeça, quando seu corpo se retorcer feito meia em máquina de lavar, é preciso ser duro, é preciso aguentar, é preciso persistir, é preciso não desistir.

É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo, é preciso aprender a aguentar, é preciso aguentar esperar, é preciso aguentar esperar até se esquecer do tempo, até se esquecer do que se espera, até se esquecer da espera, é preciso aguentar ficar submerso até se esquecer de que está aguentando, é preciso aguentar ficar submerso até que o vulcão de água, voluntarioso, arremesse você de volta para fora dele.

[...] explicitar os efeitos desse texto-medusa. Encarnar textualmente essa desestabilização, a vertigem que o texto produz, ser mais audacioso. Roçar a língua na língua do texto dela, partir para devorar Clarice para conseguir fazer conexões com outros conceitos. (...) Criar alguma linha de transmissão mais palpável para o leitor. (PRECIOSA, exame de qualificação, 2018)⁹.

Preciosa também apontou o quão encharcado fico com a água de Clarice, e a importância de respirar fora d'água. Mas é na submersão que, persistente, é possível sentir a plenitude oceânica para mergulhar com a água-viva-enredo até o momento da fundamental respiração.

Aprender a ficar submerso é compor com a vida exercícios de fôlego em face da inundação. E com a escrita, fragmentos de uma poética da existência. Indagação por meio da linguagem como forma de ação *com o – e não no –* mundo. Assumir uma posição em que o

[...] trabalho é um bloco de sensações. Isso não pode se perder nele. Agora a pergunta: como é conseguir compor esse bloco de sensações em

algo que possa também ser mais generoso com o leitor? (LEITE, *exame de qualificação*, 2018)¹⁰.

O compromisso é montar um jogo de sensações nos encontros com a leitura. Experimentar os conceitos em direção a um pensamento sobre o *encontro da escrita* com a arte e com a vida *pela escrita*, nas bordas de uma educação como modalidade de de-formação de si. Conjuguar com o ser de sensação expelido por Clarice.

Em *O que é a filosofia?* (1992) Deleuze e Guattari apontam a obra de arte como um ser de sensação, composta por um bloco de sensações a partir de um conjunto de afectos e perceptos. A arte possui a capacidade de conservação, e, a cada retomada de uma obra, emite seus efeitos. Os autores (p. 213) explicam que

Os perceptos não são mais as percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentaram; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de afectos e perceptos. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, 2013).

Em entrevista à TV Cultura em 1977, ao falar sobre o conto mineirinho, em que um bandido leva treze tiros da polícia, Clarice diz que escreveu sobre cada tiro até transformar-se no algoz e pronunciar “o décimo terceiro tiro sou eu” (LISPECTOR, 1977). Essa capacidade de transpor para o papel palavras que consigam assumir essa forma é puro exercício de liberação de afectos e perceptos, desenho de um ser de sensações.

“Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216). Nessa perspectiva, a intenção artística é retirar das percepções dos objetos e do sujeito o percepto, e das afecções tirar o afecto. Modo de ir de um estado a outro, e, por meio dos materiais, ir à sensação, tal como chegar ao sorriso impresso no óleo sobre tela.

Deleuze e Guattari tomam a obra de arte como um monumento, contudo não como aquele que celebra o passado, mas como um bloco de sensações que se conserva no tempo atual e que emite sua consistência ao acontecimento que dá

¹⁰ Com base em áudio e anotações.

corpo. Sensações que a obra faz entrar no mundo, e que o mundo dá à obra como parte de suas forças no caos.

Os filósofos também mostram a necessidade de uma metodologia diferente para cada autor como parte inerente de sua obra. No caso dos escritores, a matéria específica é a palavra e a sintaxe que emergem na obra e penetram a sensação. Em Clarice, há perceptos e afectos aquosos em *Água Viva* (1998), domésticos em *A paixão segundo G.H.* (1998), especulares em *Mineirinho* (2016)¹¹.

Percepto como paisagem que precede ao homem, que não está lá, mas ainda assim faz-se ver nela, e que se dá junto com o afecto.

Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. É Ahab que tem as percepções do mar, mas só as tem porque entrou numa relação com Moby Dick que o faz tornar-se baleia, e forma um composto de sensações que não precisa de ninguém mais: Oceano (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219-220).

Os afectos são da ordem de um devir-inumano, em que cada ser, para além de estar no mundo, torna-se com o mundo através da contemplação. Puro estado de devir, no qual reside uma zona de indeterminação, indiferenciação entre animais, pessoas, objetos. Deleuze e Guattari (1992) citam novamente o exemplo de Ahab e Moby Dick, de Pentesiléia e a cadela, em que cada qual atinge aquele ponto em que não é possível distinguir um do outro imediatamente à distinção natural que ocorre entre ambos.

Na versão em quadrinhos de *Moby Dick* (2010), de Herman Melville¹², é mostrado como o capitão Acab (adaptado do nome original Ahab), morre em busca de sua vingança contra a baleia Moby Dick, que lhe arrancou uma perna. São afectos que o navegam e o colocam na condição de caçador e caça na perseguição da baleia, perceptos oceânicos que o arrastam para a força de caça da baleia em seus afectos. Toda a potência do mar, do animal e do homem em uma violenta conjugação.

¹¹ Aqui vale a citação dos exemplos que tomei dos pensadores para pensar em Clarice: “O romance se elevou frequentemente ao percepto: não a percepção da charneca, mas charneca como percepto em Hardy; os perceptos oceânicos em Melville [obra *Moby Dick*]; os perceptos urbanos, ou especulares em Virginia Woolf” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219). Apesar de eles estarem dirigindo-se à conceituação de percepto nesse excerto, ao longo da discussão também aparece o conceito de afecto, e, por isso, ao me remeter à obra de Clarice, não me restrinjo ao percepto no trecho em que aparece esta nota de rodapé.

¹² A versão a que tive acesso.

Deleuze e Guattari (1992) citam as esculturas de Rodin, os procedimentos de água-tinta e água-forte nas gravuras de Goya, dentre outros exemplos, para mostrar como a arte se mantém por essas zonas de indiferenciação, de modo que o próprio material artístico penetre a sensação. É assim que a definição de uma forma surge como figuração dessa zona de vizinhança pela arte.

Figura 6 - Francisco de Goya, *Unos á Otros*, 1799



Fonte: The DNA life¹³

“Um grande romancista é, antes de tudo, um artista que inventa afectos não conhecidos ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia, como o devir de seus personagens” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 226). Estados de indefinição entre a mulher e o animal em Clarice, ou mesmo sua tomada pelo dia de domingo quando ela se torna a ressonância deste dia¹⁴.

Os filósofos explicam que o devir-sensível próprio da arte, com suas figuras estéticas, é um modo de devir-outro continuamente, mas sem deixar de ser o que é. Como a natureza, a arte conjuga elementos, dilui fronteiras entre o que é estranho e o que é familiar, o território e a desterritorialização¹⁵.

¹³ Disponível em: <<https://discover.goldmarkart.com/goya-los-caprichos/>>.

¹⁴ Sobre essa discussão, ver item devir-outro na discussão sobre fabulação no texto de Clarice, fragmento 7.

¹⁵ “Mas sempre, se a natureza é como a arte, é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande

Na literatura, o que deve ser considerado não são os diálogos das personagens conforme suas ações, construção de caráter ou estratos sociais, mas as sensações por elas criadas e as relações de interposição que enredam, todo o *entre* criado entre a literatura e a vida, e que dá a ver a loucura de algum diálogo, seja fictício ou real, ainda que interior. Em *Água Viva* (1998), Clarice choca o leitor com uma linguagem em convulsão para falar sobre a vida.

Expõe a loucura de uma conversa que foge ao sentido e imerge em afetos e sensações a altura de um pensar em movimento. Cria um plano de composição conjuntamente com a escrita da obra e permite que forças de toda ordem – e por isso imanentes à vida – a penetrem.

Um composto de sensações na verborrágica explosão de uma personagem-pintora que escreve e pode ser retomada a cada vez que se abre o livro. Plano de composição do cômodo, do lugar (uma casa?), em que a personagem escreve e arrasta a linguagem para a vida e para a morte. Para o Oceano. Para a Palavra. E se dá o Acontecimento.

Por que todo acontecimento é do tipo da peste, da guerra, do ferimento e da morte? Bastaria apenas dizer que há mais acontecimentos infelizes que felizes? Não, pois que se trata da estrutura dupla de todo acontecimento. Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente, porque ele é livre da limitação de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular, *eventum tantum...*; ou melhor, que não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar contra-efetuação. Em um caso, é minha vida que parece muito fraca, que escapa em um ponto tornado presente em uma relação assinalável comigo. No outro caso, eu é que sou muito fraco para a vida, é a vida muito grande para mim, jogando por toda parte suas singularidades, sem relação comigo, e sem um momento determinável como presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado. (DELEUZE, 2007, p. 154, destaque do autor).

Acontecimento des-encarnado em Clarice: ao mesmo tempo em que delimita um estado de coisas à personagem na realidade criada pelo livro, faz fugir o tempo

ritornelo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 240, destaques dos autores). Aqui é interessante notar conceitos que remetem ao *heimlich* e ao *unheimlich*, o estranho familiar em Freud. Noemi Jaffe (2016) fala sobre isso em uma palestra. Vide referências bibliográficas.

ao criar um monumento que permanecerá erguido após sua criação. Sensação-palavra derivada da sensação como uma grande onda que toma o corpo, conforme diz Ana Godinho (2018)¹⁶.

Força da sensação que se agita em mim pela onda. Que se inscreve não sei onde. Ação da realidade sobre o corpo, permitindo sentir o mundo de todas as maneiras, fazer um com o mundo – continua Godinho. Momento em que o escritor ou a escritora escuta vozes nas palavras, cria um bloco de sensações com a arte. Grande sensação que deixa rastros de sua inscrição indica como complemento a fala dela.

Uma abertura à sensação como parte integrante da univocidade do ser que a experimenta. Leitor de Deleuze, Alain Badiou (1997, p. 35) aponta que “o Ser se diz em um único e mesmo sentido de todas as suas formas. [...] Em cada forma do Ser, dão-se ‘diferenças individuantes’, que se pode chamar de entes”.

Ele também afirma que o Ser é igual para todos os entes, e por isso unívoco. Desse modo, concerne a todos os entes em um único sentido, e a multiplicidade dos sentidos, equívoco dos entes, não tem uma conjuntura real. “O mundo dos entes é o palco dos simulacros do Ser. [...] É preciso afirmar o direito dos simulacros como atestado jubiloso da potência unívoca do Ser”. (BADIOU, 1997, p. 36-37).

Deleuze pontua que o Ser parte de formas que não interrompem sua unidade de sentido, mas indicam a exata diferença em exercício. “Uma mesma voz para todo o múltiplo de mil vias, um mesmo Oceano para todas as gotas, um só clamor do Ser para todos os entes”. (DELEUZE, 2006, p. 417).

Clarice efetua um simulacro que permite sentir o universo, fazer um com o mundo na unidade de sentido do Ser que deriva dos múltiplos sentidos dispersos em sua autoria. Aqui é possível fazer conexão com a menção que Freud (1980) faz a

¹⁶ Com base em anotações da conferência *A língua vai para onde ela quer* proferida por Ana Godinho no 21º Congresso de Leitura do Brasil (Cole) realizado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em julho de 2018. Essa professora e pesquisadora portuguesa retomou o conceito de sensação em Deleuze (e em Guattari) mas não citou as referências de modo preciso. A partir deste ponto, nesta parte de meu texto, uso algumas elaborações dela sobre o conceito de sensação que vão ao encontro do trabalho conceitual que realizo desde o início desta pesquisa, sendo que o conceito de sensação o acompanha desde antes da conferência, tendo sido discutido no exame de qualificação e realçado após a conferência, que também fortaleceu a imagem da água (em onda, mar) no trabalho. Excertos da obra *O mal estar na civilização*, de Freud, e de *Diferença e repetição*, de Deleuze, também foram citados na conferência e posteriormente lidos para reaproveitamento neste texto. Não foi diretamente citada a questão da univocidade do Ser, embora esteja em *Diferença e repetição*, mas é pertinente para este trabalho.

um sentimento oceânico em uma correspondência que recebeu, a qual pode ser atribuída ao escritor Romain Rolland, conforme indica Goijman (2003).

Esse sentimento remete ao eterno, a algo sem limite, e Roman Rolland fala de sua apropriação pelo sistema religioso. Mas Freud analisa o vínculo com o universo disposto por esse sentimento considerando que, para muitas pessoas, um “sentimento primário do ego persistiu em maior ou menor grau, ele existiria nelas ao lado do sentimento do ego mais estrito e mais nitidamente demarcado da maturidade, como uma espécie de correspondente seu.” (FREUD, 1980, p. 3).

Em sua descrença, Freud encontra

[...] uma boa ocasião para introduzir sua especulação sobre o sentimento de si mesmo e sua vinculação com o ego. O ego que, justamente, tem uma clara definição de seu limite com o mundo ainda que não a tenha com sua interioridade, com seu eu. (GOIJMAN, 2003, s.p.).

Para ele, trata-se de um fenômeno da vida psíquica.

Ana Godinho (2018) articula o sentimento oceânico com a força da sensação no mundo, e pontua que o artista cria um bloco de sensações promovido por uma unidade de sensações. Antonio Amorim (2018)¹⁷ mostra que, por subtrações entre a língua e a onda de sensações, se dá o processo de criação, e toma como exemplo uma montagem de fotos e textos que elaborou em um trabalho a partir das sensações disparadas por um lençol que voou pela janela de seu quarto.

O lençol, algo tão íntimo, pendurado fora de seu apartamento, à vista na janela. Abertura à criação, assim como em madrugadas de Clarice em *Água Viva*, reverberação de sensações que esculpem palavras. Agenciamento das forças no mundo que atuam como passagem pelo psiquismo de uma artista submersa em afetos e que deixa um corpo-escrita.

“A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 253). Cria pensamento, fabula o mundo e a vida pelas lentes da artista. Maquina o pensamento por seus meios próprios de agenciar esteticamente a vida.

Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações, e um desses pensamentos não é melhor que um outro, mais

¹⁷ Em colocações após a fala da conferencista Ana Godinho, citada anteriormente.

plenamente, mais completamente, mais sinteticamente “pensado”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 253-254).

Clarice formula seu pensamento por meio de sensações munidas de figuras estéticas. Provoca o humano em seu âmago e dá-lhe um novo contorno, sensível às forças que agem no mundo.

É nesse sentido que Nádia Gotlib diz que Clarice alegava não contar fatos, mas, sim, sensações¹⁸, produzindo uma escrita em que a dimensão humana parece aumentada, promovendo uma busca pela coisa que regurgita a vida, na qual os limites da linguagem são testados. Ela abarca invólucros da civilização, seus instintos abafados, e estabelece um diálogo com os próprios fantasmas inerentes à condição humana. É verossímil pensar que, nessa procedência, ela atinge um devir-inumano, ao tomar contato com a coisa da vida. E escreve.

É assim que, de um escritor a outro, os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si, O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo. Os seres de sensação são *variedades*, como os seres de conceitos são variações e os seres de função são variáveis. É de toda arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227, grifos dos autores).

¹⁸ Em um episódio de um programa cultural disponível na plataforma Youtube. Cf. lista de referências ao final.

[Entre]

Figura 7 - Nuno Ramos, *É isto um homem*, Museu da Imigração, 2014



Fonte: Nuno Ramos (site do artista)¹⁹

“Ouço o ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando” (LISPECTOR, 1988, p. 37).

¹⁹

#fragmento 5 | a literatura e a escrita

A literatura marcou significativamente a produção de Gilles Deleuze, que também levanta questões sobre a escrita. Em *O abecedário* (1995), o filósofo adverte que tanto a grande filosofia como a grande literatura são testemunhos favoráveis à vida em sua potência. A escrita da literatura articula-se com as formas de vida e não só é direcionada *para* leitores, como também é gesto do escritor que escreve *pelos* não leitores; nas palavras que ele toma de Antonin Artaud e William Faulkner, o escritor escreve pelos selvagens, pelos analfabetos, pelos bichos, pelos idiotas.

Nesse sentido, a escrita sempre devém-algo, entra em aliança com forças de diferentes naturezas. Em *Crítica e Clínica* (1997), Deleuze indica que a escrita é caso de devir, e que à literatura convém o inacabado. É próprio da escrita um atletismo que não diz respeito ao desporto, mas à fuga e ao abandono de uma forma acabada para fazê-la entrar em devir.

Escrever também não se trata da narração de viagens, lembranças, alegrias, fantasmas ou lutos. Não tem relação com um uso pessoal, mas com a potência produzida pelo impessoal. A literatura funciona quando, sob a figuração pessoal, escapa o impessoal; não é a trama da história das pessoas que interessa, mas o que essa trama impulsiona.

Em uma conferência sobre a literatura em sua relação com a filosofia e a política Daniel Lins (2018)²⁰ retoma Nietzsche para pontuar que o artista não passa de um acaso em sua época. O pensador também usa uma entrevista de Parnet com Deleuze (1998, p. 12) para dizer que “as coisas nunca se passam lá onde se acredita, nem pelos caminhos que se acredita”.

Essas considerações dão margem à constatação de que a escrita em que se tece a literatura se dá sob o que nela passa em devir e abre um campo de formação do pensamento. “Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos – todos os devires minoritários do mundo” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 63).

Nessa mesma entrevista, Deleuze mostra que o nome próprio não se refere a um sujeito, mas ao que se passa entre elementos de diversas ordens, floras, faunas

²⁰ Anotações da conferência *Literatura, filosofia e política* proferida por ele no 21º Congresso de Leitura do Brasil (Cole) realizado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em julho de 2018. Lins não referiu explicitamente as obras que utilizou para formular sua fala, mas citou conceitos que são usados neste trabalho, o que me permitiu produzir conexões com essa fala.

e tribos que passam por esse nome. O escritor não é autor, mas inventor de agenciamentos produzidos pelos agenciamentos que o perpassaram, diferente do autor, sujeito de enunciação.

Ao tratar da questão do autor, Foucault (1992) postula que essa noção se dá no momento marcante da individualização no campo histórico das ideias, da literatura, do conhecimento, das ciências e da filosofia. Para ele, há um momento em que a escrita se liberou da expressão sem se aprisionar em uma interioridade, mas em um processo de identificação com sua exterioridade iminente.

A escrita entra em um jogo de signos que subverte suas regras, e o seu sujeito está fadado ao desaparecimento. Há uma passagem cultural que transforma a escrita, que outrora conjurava a morte (por exemplo, em as *Mil e uma Noites*), em uma escrita como sacrifício e morte do autor, como em Kafka, Flaubert, Proust. Há o apagamento dos signos que expõem a individualidade daquele que se põe a escrever, “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 1992, p. 36).

É por meio do desaparecimento do autor que Foucault elabora o entendimento de uma função autor. Ele analisa essa função no contexto cultural europeu após o século XVII, o que não implica a não existência do autor, mas o não pertencimento do fundamento do discurso ao sujeito, sempre emaranhado em uma teia complexa e imersa em variabilidade.

O filósofo aponta que, até certo momento, narrativas tradicionais entre os povos eram contadas sem que importasse sua autoria, o que mudou no decorrer do tempo histórico. Ele também reflete sobre como a autoria se insere no contexto social: Freud não é apenas autor de um texto, mas propulsor de toda uma camada discursiva significativa em sua enunciação sociológica.

Clarice Lispector é herdeira de uma rica fortuna crítica de sua obra na recente história social em que se insere. Também é motivação par leituras que despertam os mais variados afectos em seus leitores, sempre convidados a um espaço de estranhamento da vida e deslocamento de um modo de viver e sentir. Como escritora, não enuncia um discurso como montagem de uma verdade sobre a vida, mas permite a conexão de múltiplos agenciamentos entrelaçados às sensações que, ao lhes passarem, transmutados tomam outras passagens. Chegam ao leitor, instauram um monumento literário e, por definição, artístico.

Ainda discutindo o gesto da escrita, Lins (2018)²¹ observa que, pela releitura de um texto, há a possibilidade do nascimento de outro, novo, com um outro olhar. “O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias” (DELEUZE, 1997, p. 16). Mas também o escritor, como o cientista, o filósofo ou outros artistas, precisa de intercessores, os quais abrirão caminho para a realização da obra.

Deleuze (1992) esclarece que, sem intercessores, os quais podem ser pessoas, plantas, ou animais, até coisas, não há obra. O filósofo fala de sua frutífera parceria com Guattari, sem a qual ele não poderia se exprimir, e nem Guattari o poderia sem a parceria com ele.

“Uma língua é atravessada por linhas de fuga que conduzem seu vocabulário e sua sintaxe.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 134). Os autores contrapõem funções de linguagem a regimes de signos. São esses regimes de signos que conjugam fluxos de conteúdo e expressão provocando agenciamentos de enunciação conectados a agenciamentos de desejo.

Os agenciamentos que os regimes de signos determinam ou são combatidos a partir de um elemento central como conformação de poder em significações dominantes, ou movimentam linhas de fuga distantes, o que obriga os agenciamentos a descobrirem novas direções, o que deriva numa outra língua dentro da língua já existente.

Em Clarice os intercessores e as linhas de fuga são constantes, ela se conecta com animais, plantas, insetos, ou até mesmo com uma gruta, o dia e a noite. Intercessores operam o acesso entre o que precisa passar e por onde isso passa, a quem chega, sob quais formas, de que maneira. E as linhas de fuga arrastam a linguagem do texto.

É a onda tomando o humano no mundo.

Todos os novos esportes – surfe, windsurfe, asa delta – são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, “chegar entre” em vez de ser origem de um esforço. (DELEUZE, 1992, p. 151).

²¹ Durante a conferência anteriormente referida.

No ensaio *Gaguejou*, presente em *Crítica e Clínica*, Deleuze (1997) diz da necessidade do escritor de fazer a língua gaguejar. Não a fala em seus termos e relações, mas o sistema da língua a percorrer zonas de variação em seus termos. Fazer um uso menor da língua como na música, em que o menor é uma combinação dinâmica que passa pelo desequilíbrio. Um uso menor diz respeito ao modo como o escritor usa sua língua de forma a colocá-la no limite da linguagem para dizer das coisas e do mundo, as coisas e o mundo. Em outro texto da mesma obra, *A literatura e a vida*, Deleuze (1997) assinala a impossibilidade da literatura sem fabulação, a qual arrasta devires e chama por um povo que falta.

O escritor é como um tipo de médico que inventa esse povo. Ele cessa a parada de processo que é a doença, como na psicose e na neurose. Não se escreve por meio delas, nem o escritor usa as suas próprias para escrever. “Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça”, diria Blanchot (2011, p. 25).

Nessa perspectiva, a escrita passa por um despojamento da linguagem pelo fascínio, e com ela e por ela liga-se a uma espécie de meio absoluto, em que a coisa se transforma em imagem, e a imagem, que alude a uma figura, alude também ao que não tem figura, e marca uma presença que informa sobre uma ausência, “abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém.” (BLANCHOT, 2011, p. 26). A escrita comporta uma solidão essencial que a faz funcionar tanto para o escritor quanto para o seu leitor.

“Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu” (BLANCHOT, 2011, p. 17). Blanchot ainda aponta que ninguém conhece a linguagem que pertence ao escritor, ninguém fala sua língua. Essa assertiva coaduna com o entendimento de Deleuze (1997) de que poucos podem ser considerados escritores. Isso porque, para produzir literatura, é necessária uma língua estrangeira não como uma outra língua, mas como um devir-outro da língua, o qual tanto a decompõe quanto cria uma nova sintaxe em seu interior, originando da língua materna do escritor. Mas isso não acontece sem que toda a linguagem seja revirada, levada ao seu fora. Visões e audições que “não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento” (DELEUZE, 1997, p. 16).

[Entre]

“Eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá”

(Lispector, 1988, p. 15)

Aproximei-me. Lá estava ela, glamorosa e retida pelo caminho selvagem que habita. De frente, a porta em rochoso revestimento fosco e vívido denota profundidade. O que será que se encontra lá dentro? Perquisição anímica da matéria em estado bruto que me despertou naquele instante. Infindável beleza monótona.

Sua força motriz ascendeu-me um olhar oblíquo, fiquei perpassado e imóvel. A gruta no tempo e eu perante ela. Devo fazer a travessia para seu interior? Corro o risco de atravessar-me.

Ainda parado, em instantâneo intervalo no tempo da vida, como se naquele exato momento eu não fizesse parte dele e o pudesse ver como quem assiste a um filme, percebo minha sombra próxima à entrada. Ao lado, a grama de forte cheiro verde, terra e mais pedras. Uma tarde bonita e calma.

Decido entrar, noto que a sombra o faz primeiro, e some aos poucos. Silêncio. Barulho de um pingo não localizável. Sigo em frente, as paredes começam a apertar o espaço. A gruta no tempo. Eu no tempo. Eu e a gruta no tempo. O tempo em nós. Ou sobre nós. Sinto sutil a existência. Algo então começa a se mexer.

De repente, um pássaro voa para fora. Uma aranha se locomove lentamente. A temperatura amena, ar fresco. Como é bom comungar com o tempo. Vai esquentando. Parece que a temperatura subiu mais um pouco. Vermes rastejando. Mais calor.

As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. [...] *E tudo isso sou eu.* Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela. (LISPECTOR, 1988, p. 15, GRIFO meu).

Náuseas. Enjoo. A respiração começa a ficar mais rápida. Devo vomitar? Não aguento e expilo o viscoso líquido boca a fora. Aos poucos, volto a respirar normalmente. Parece que o ar também voltou a ficar um pouco mais ameno.

Afasto-me do vômito. Vejo uma barata movendo-se rapidamente, assustada com minha presença. Ela para diante de meu fluído. Alimenta-se com ele. Um ser asqueroso usando uma minúscula parte de seu corpo para sugar a secreção que jorrei. Meu vômito tem utilidade para um inseto. Ocupa espaço em um lugar. Adquire significado em uma imagem: essa que lhe descrevi. Assim um texto também usa do nojo, dos vermes, da barata e daquilo que é insignificante para desconstruir sentidos, reordenar sentimentos, provocar sensações.

Uma barata comendo o que vomitei expõe uma forma de vida buscando a continuidade de sua sobrevivência, voracidade que peleja por uma funcionalidade. O que preciso eu comer para viver? Não sei, mas preciso. Por ora, alimento-me desta simplória cena que alerta um desprovimento transitivo que extravasa e encontra o verbo. A barata continua comendo a secreção. Ando mais um pouco. É hora de sair da caverna.

Observo as rochas em seu entorno. O que uma gruta diz do tempo? Talvez ela nos mostre alguma permanência do que ficou ao longo dos anos, mesmo transformando-se. Talvez ainda ela exponha a força do cosmos a operar transformações no decorrer do tempo, ocasião de surgimento de cavidades cavernosas.

Sobretudo, uma gruta encerra um espaço da materialidade da vida em um período no tempo, presença do real na atualidade, rastros do que existiu. Marcas de seres animados ou inanimados. A própria gruta em sua figuração. Gruta-palavra que preenche o espaço de um texto em uma decodificação cultural.

Palavra asceta, subversiva, contundente. Palavra nauseante, alegre, provocativa. O exercício com a palavra consiste em uma aliança processual e imprevisível rumo ao texto. Se, às vezes, escrevo difícil ou de modo figurado, é para torcer significados, testar a língua(ima)gem, conhecê-la, reverberá-la, produzir novas formas de compreensão, dar a ver horizontes que só passam a existir pela conjugação das sílabas.

Vou me afastando, ouço o canto dos pássaros, vejo a indiferença de um banco, lembro do terror de um filme, a tristeza de uma perda, a alegria de uma conquista, a beleza de um poema. Recordo-me então de um menino meio velho, já não visto há algum tempo, em sua lúdica peregrinação com a palavra:

*...Eu queria ser lido pelas pedras.
As palavras me escondem sem cuidado.
Aonde eu não estou as palavras me acham.
Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece
que são inventadas.
Uma palavra abriu roupão pra mim. Ela deseja
que eu a seja.
A terapia literária consiste em desarrumar a
linguagem a ponto que ela expresse nossos mais
fundos desejos.
Quero a palavra que sirva na boca dos
passarinhos.
Esta tarefa de cessar é que puxa minhas frases
para antes de mim...*

(Manoel de Barros)²²

²² Excerto de poema que integra o *Livro sobre nada* disponível em: <<http://www.revistabula.com/2680-os-10-melhores-poemas-de-manoel-de-barros/>>

#fragmento 6 | convite à leitura como rasura em experimentação

Para compreender e experimentar o texto *Água Viva* (1998), tomo a rasura²³ como chave para operar sua leitura. Compreensão aqui não é interpretar o texto, mas seguir seu movimento em um mergulho nas sensações que ele desperta, e na amplitude que o arcabouço teórico estudado permite. É pela rasura que se inscreve uma marca e altera-se um texto, podendo modificar ou não seu sentido. Rasurar a obra de Clarice é a maneira pela qual trago recortes de sua obra e experimento uma escrita com eles, usando-os em proveito de meus próprios pensamentos sobre a escrita, e o meio pelo qual disparo uma experimentação.

É pelos recortes que também apresento o texto e os afectos apreciados durante a leitura. A ideia é – se não construir seres de sensação – ao menos dá-los a ver, esboçar um contorno das sensações. Criar uma decupagem literária atravessada por sensações e pensamentos delas derivados, toda uma experimentação sobre o escrever escrevendo.

Junto aos recortes, pensamentos e sensações, trago discussões sobre a obra em questão que são pertinentes a esta pesquisa. Nos rastros de Dinis (1998), um dos comentadores da obra de Clarice aqui em estudo, uso o conceito de blocos para arquitetar a apresentação da obra entre excertos, pensamentos, sensações, e discussão teórica de comentadores. Blocos de pensamentos e sensações entre obra, pesquisa e comentadores.

Dentre os recentes estudos mais específicos sobre essa obra, destaco Dinis (1998), Homem (2011) e Vasconcellos (2016). Os dois primeiros não se detêm exclusivamente nela, mas, para esta pesquisa, uso as partes a ela relativas. É importante frisar que, por mais que o segundo estudo se oriente pela perspectiva psicanalítica, há nele aproximações que podem ser feitas com os demais para o estudo aqui empreendido. Também importam as questões de autoria e aspectos linguísticos que esse segundo estudo aborda.

* * *

²³ Aqui subverto o termo rasura, presente em Masagão (2009), derivado dos conceitos de Lacan. Aproprio-me do termo arrastando-o em uma linha de fuga criativa para operá-lo como explicado no texto que segue após esta nota.

"É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais." (LISPECTOR, 1988, p. 9).

Já no início da obra tem-se a profusão de sentimentos e êxtase que leva a um estado de conexão com a vida, que provoca a escrita. Maria Lúcia Homem (2011) adverte sobre a ordem da construção frasal, em que sujeito, verbo e objeto, ordem mais comum, não existem na frase.

Logo no começo dessa construção frasal, é perceptível o estado subjetivo da personagem-narradora na conjunção do verbo ser com predicados que pedem complementos não expostos. A emoção vai ganhando densidade até que surge uma conjunção adversativa ("mas é grito de felicidade diabólica"). Essas são marcas do estilo de Clarice, em que enigmas e paradoxos são constantes na linguagem, e apontam em direção a uma espécie de "sujeito do inconsciente".

Em uma interface entre o mesmo e o outro, o mesmo reeditado torna-se outro, e novamente conjuga-se a um adjetivo imprevisível ("grito de felicidade diabólica"). Uma sobreposição de paradoxos que trazem à tona um sentimento de plena alegria, mas com os tensionamentos e dores próprias ao gozo.

A personagem-narradora mostra seu canto de alegria e aleluia, expondo que "o diabólico, o profano e o impuro têm lugar proeminente na obra clariceana. Fazem parte de um *devir-feiticeira*, um dos muitos devires que perpassam a narradora" (DINIS, 1998, p. 22, grifo do autor).

"A escrita do texto é uma longa aprendizagem, improvisação de um modo de subjetivação em devir, através da improvisação de escrita intensiva" (VASCONCELLOS, 2016, p. 90). Vasconcellos coloca o texto como instauração de um território existencial.

Aleluia que goza, subjetivação em devir. Talvez o gozo não seja sempre um devir, mas o devir sempre seja um gozo em experimentação. Aleluia que permite a aurora de uma narração, vigor que toma aquela que, perplexa, vislumbra um significado no horizonte.

Já faz algum tempo, escutei que *Água Viva* é um texto poético e literário que versa sobre a própria escrita. Curioso, o busquei. O primeiro impacto, ao ler a obra, foi de uma assustadora confusão. As frases correm, não há começo, e o final pede prolongamento.

“O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua” (LISPECTOR, 1988, p. 95). Ao mesmo tempo, frases marcantes sobre a beleza, a vida, a morte, o horror, o fascínio, o dia, a madrugada, o amor, a razão, a loucura, a escrita e o tempo.

Ah se eu sei que era assim eu não nascia. Ah se eu sei eu não nascia. A loucura é a vizinha mais cruel da sensatez. Isto é uma tempestade de cérebro e uma frase mal tem a ver com a outra. Engulo a loucura que não é loucura – é outra coisa. Você me entende? Mas vou ter que parar porque estou tão e tão cansada que só morrer me tiraria deste cansaço. Vou embora. Voltei (LISPECTOR, 1988, p. 84).

Com fascinado apreço, espantei-me ao ceder a uma furtiva primeira leitura. O texto não só dialoga o tempo todo com o leitor, como também o convoca a ocupar posições. Comigo não foi diferente. Algo nele me chama(va) constantemente. “Agora é um instante. Você sente? eu sinto” (LISPECTOR, 1988, p. 46).

Retornei para uma leitura mais atenta, agora tentando compreender a processualidade do texto e com ele galgar uma experimentação em escrita. As palavras brotam, repentinas. O texto segue o ritmo em que “a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si” (LISPECTOR, 1988, p. 10).

Nesse embalo, permiti-me tocar.

Fazer toca com a palavra. Vazar sua intransigência.

Sentir a dor e a alegria que alcançam a aleluia.

Escrever com a personagem, muito embora

eu não pinte como ela.

Ou pinto?

Mas “tenho que te escrever porque tua seara é

a das palavras discursivas

e não o direto

de minha pintura” (AV, p.12).

Sonoridade.

Tinta.

Nunca experimentei pintar,
 embora tenha vontade.
 Mas não seriam também
 as palavras que aqui imprimo
 as cores
 ou sem-cores
 de uma pintura latente?

Talvez não. Mas “quero escrever-te como quem aprende” (LISPECTOR, 1988, p. 14). Como é que se escreve? A personagem de Clarice dá uma pista: “por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (LISPECTOR, 1988, p. 12-13).

A escrita surge no mais íntimo de si procura(n)do pelo mundo. De repente, algo chama atenção. Um sentimento salta, um pensamento vem. Ou então a euforia toma conta do corpo e o agita. Sai uma palavra do rim. Outra do coração. Mas, às vezes, também é o vazio que inunda o ser. Do profundo silêncio irrompe um verbo. É preciso não embrutecê-lo. Estarei aqui exercendo essa agressividade? Abandonar estruturas, deixar a mão correr solta no caderno, no computador ou em um guardanapo.

Não encarcerar uma possibilidade. “Quero a experiência de uma falta de construção” (LISPECTOR, 1988, p. 27). Aproveitar a oportunidade assim que ela bater à porta. E quando ela não vier, forjá-la. Ou mesmo arrancá-la da mais profunda estiagem.

Obrigiar cada célula do corpo a respirar a força
 do verbo, da palavra, do conectivo
 do vazio e do silêncio.

Não se enfraquecer frente ao mar sem ondas.
 Mesmo que seja necessário tomar água salgada
 para revitalizar o corpo
 com o gosto excêntrico do sal.

Banhar-se na (não)-palavra, imperativo de quem assume a linguagem
 como meio de produção de vida.

Fazer fugir a morte (ou venerá-la como suporte à vida).
 Escrever como arrancar do corpo seus fluídos
 Checar suas vísceras.
 Isto que te escrevo é secreção
 “E isto que tento escrever
 é maneira de me debater.
 Estou apavorada. Por que nesta Terra houve dinossauros?
 como se extingue uma raça?” (LISPECTOR, 1988, p. 47).

A extinção se dá por uma explosão do caos. Deixa como produto o desaparecimento e, como resíduo, marcas inscritas no mundo. Enquanto não houver o apagamento das marcas, algo resiste no presente. Da resistência seguem-se fluxos que podem manifestar um desejo de escrever. A(s) história(s) se movimenta(m) e o(s) corpo(s) nela(s) presente se afeta(m) de sua inquietude e passagem. Mas, às vezes, é preciso dela(s) se descolar.

Apesar do descolamento, o corpo reside no mundo e, nesse *modus operandi*, insere um corte, passagem de outra força. Corpo e mundo em desarticulada coreografia de vida. Corpo que decide não mais fazer sentido, e com isso abre outros.

“Escrevo para ninguém e está-se fazendo um improviso que não existe. Descolei-me de mim” (LISPECTOR, 1988, p. 82). Agora posso ser O Mundo? Ser *com* o mundo? Posso me abrir mais para o acontecimento e viver as marcas que A Vida deixa Neste Corpo que desassossega, deprime, alegre, experimenta, desfoca, atormenta, suaviza.

Depurar a visão. Ver o que está sob meus pés, mas também ver o que está além deles. Não tapar os olhos para o acontecimento, fechá-los apenas para descansar e dormir. “Eu estou cega. Abro bem os olhos e *apenas* vejo. Mas o segredo – este não vejo nem sinto. Estarei fazendo aqui verdadeira orgia detrás do pensamento? Orgia de palavras? A eletrola está quebrada” (LISPECTOR, p. 85, grifo meu).

O som desapareceu. O silêncio estremece. Acalma. A escrita ganha robustez. Pode dizer do improviso que é viver. Aguentar a dor da separação, a alegria do encontro. Desenhar no desejo um destino, não como metas preestabelecidas, mas

como ética de uma vida que decidiu cuidar de si, de seus outros e do mundo. Des-equilibrar escolhas e apurar a poiesis possível como modo de composição.

Não sei de ti. “Mas enquanto eu tiver a mim não estarei só. Vai começar: vou pegar o presente em cada frase que morre” (LISPECTOR, 1988, p. 84). E assim te encontro. Encontro a personagem da obra. Falo *com* ela (ou seja, abro passagem para minha escrita, uma voz *quase* inaudível).

A aleluia da palavra entre a subjetivação e a autoria

Água Viva pode ser considerada uma obra que foge da estrutura mais comum na produção de Clarice. Conforme Homem (2011, p. 88), o texto é como uma “sucessão de palavras”, sem herói ou anti-herói, diferentemente de outros romances da escritora. A narrativa se passa na primeira pessoa, em que um “eu” dialoga com um Outro sobre o mundo, a vida, a arte, a morte, o tempo, e, principalmente, sobre a linguagem e a escrita.

A psicanalista Maria Lúcia Homem (2011) faz uma interessante análise da estrutura textual da obra e levanta algumas questões pertinentes sobre a autoria, relacionadas aos processos de subjetivação. Ela parte do questionamento da mimesis no romance e coloca que esse texto está centrado em um questionamento processual, diferentemente de outros, em que a mimesis tem como suporte o mundo como representação e a obra como espelho ou produto da realidade. Há uma ênfase no encadeamento metalinguístico que se aproxima da mimesis de produção.

Na mimesis cuja ênfase é mais representacional, a posição do narrador é bem marcada, ele é o detentor do saber narrativo. Em *Água Viva*, Clarice opera um deslocamento da coisa descrita para o ato descritivo ou as limitações desse ato, ou seja, ela passa do produto para o processo.

Dessa forma, o gesto autoral se modifica e se revela pelas categorias narrador/personagem ao entrar em uma polifonia de vozes, para dar conta de uma maior dimensão do real e do sujeito em face dele. Clarice indaga a própria tipologia narrativa e apresenta uma tipologia subjetiva que escorre em busca de contorno, e nessa tentativa altera o modelo romanescos de narrativa.

A partir de uma insubordinação em relação à lógica das categorias de racionalidade, espaço e tempo, acolhe-se o sujeito do inconsciente e seu

funcionamento, elementos contraditórios passam a coexistir (não sem conflitos), e a construção narrativa se dá pela “associação livre”, em que conteúdos aparecem dirigidos por uma lógica própria à circulação significante.

É apenas pelo discurso que é concebível associar os diversos pontos divergentes do sujeito que então surge, de forma fragmentária e efêmera. Há uma forma de gênese que movimenta a obra e pode ser observada, por exemplo, quando a personagem diz “Nasci” (LISPECTOR 1988, p. 36). Há pausa, escândalo, dissipação das trevas. Momento de corte do cordão umbilical, diz a personagem.

Outro corte central no texto diz respeito à liberdade concomitante à aleluia, quando a personagem diz que ninguém a prende mais. Homem (2011) aponta que, em várias passagens do texto, a personagem se regozija com a ruptura com algo que anteriormente lhe prendia. Isso também é demonstrado quando a personagem alega que gênero não a pega mais, e que não há uma receita ou fórmula para a escrita.

A liberdade foi conquistada com a preservação do raciocínio, uso da razão. Há, nesse ponto, uma comparação com a matemática, “loucura do raciocínio”, como se, ao atingir o máximo da razão, o sujeito se defrontasse com a loucura. Depois de toda uma passagem por opostos simbólicos é que aparecem indícios do desejo.

A personagem, ao querer se alimentar de placenta, tecido de um estágio inicial e arcaico da vida, encontra a linguagem.

O nascimento ou renascimento da *narradora* se vincula, especularmente, ao surgimento da própria *autora*, uma vez que vem à tona uma personagem que reitera sua escrita (“tudo acaba mas o que te escrevo continua”), adquirindo um estatuto particular com esse ato, num processo de identificação que a re/constitui enquanto sujeito. (HOMEM, 2011, p. 94, destaques da autora).

Homem mostra que o que motiva a personagem é o princípio do nascimento, um despojamento dado por meio da linguagem em sua reconstrução até o alcance do verbo no tempo. O drama da linguagem ocorre quando, nessa busca permeada por medos e dores, surge o inexorável e desconhecido do tempo, do próximo instante, de alguém que se entrega ao imprevisível em sua liberdade.

A personagem mergulha no instante-já como se procurasse o exato momento de contato com a coisa-em-si de Kant, quando o sujeito não precisa do intercâmbio com a linguagem ou com o mundo para situar o ser, momento mítico e sem

possibilidade de concretização, em que a coisa “é”, *Aletheia* heideggeriana. Para suportar a paradoxal e incessante passagem do tempo, vem o amor como resposta. O ato de amar aparece como o exclusivo momento em que se pode apreender algo na “incógnita do instante”.

O sujeito passa a um novo estatuto ao alcançar o “ser” do narrador. A personagem-narradora realiza esse movimento na intenção de atingir o “é”, verbo sinônimo de permanência que extravasa o sujeito. A formação do ser e o parto pelo qual ela passa expõe seu processo de subjetivação em ambiguidade: quando ela alega “quero captar o meu é” aparecem duas marcações discursivas, *eu* em 1ª pessoa e *é* em 3ª pessoa, ou seja, eu e ele, eu e o outro.

Então a personagem chega ao leitor e pede que ele a ajude a nascer. “Você que me lê que me ajude a nascer”. (LISPECTOR, 1988, p. 36). Ela ganha existência ao se identificar com o leitor, deixar aparecer o “eu que é”, querer o leite, se defrontar com o it, deslumbrar-se entre escuridão e êxtase. Dá-se então o processo de constituição do sujeito com o suporte de suas identificações primárias e o traço de um contorno de si.

A protagonista vai entrando em um conflito intenso com a pulsão de vida. Ela apela para a “Força do que existe”. A palavra mostra sua im-possibilidade. “A possibilidade da criação, da comunicação entre o eu e o outro choca-se com a constatação reiterada de que o “it” da coisa talvez não possa ser dito, fadado a circular nas entrelinhas”. (HOMEM, 2011, p. 106, grifos meus).

Homem aproxima o it clariceano ao *Das Ding*, A Coisa freudiana, objeto imaginariamente percebido em um aspecto de completude, não apreendido pela linguagem, mas que se busca a todo o momento, e que na aproximação transforma-se em palavra. Circuito desejanse a fundamentar a escrita em Clarice.

Em sua busca, a personagem entre em um jogo entre espelhos e deles com a palavra e a pintura. Também encontra o indizível e movimenta-se em direção ao outro, tanto em relação ao seu duplo como em relação ao interlocutor/leitor. Ao percorrer o mistério do espelho enunciado pela personagem junto com o título da obra e a infinidade de reflexos de um espelho diante do outro, é possível pensar em um reflexo a escorrer, especularidade criando vida e silêncio em multiplicação.

Ao pintar o espelho, a protagonista diz que precisou de sua própria delicadeza para não atravessá-lo com sua imagem, “pois espelho em que eu me veja já sou eu,

só espelho vazio é que é o espelho vivo”. (LISPECTOR, 1988, p. 78). Mundo descoberto pela luz refletida em um espelho sem a imagem daquela que se olha, luz a entrar no espelho e permitir o reflexo como potencial de criação.

Ela alega que não descreveu o espelho, mas que o foi. Processo de identificação com o espelho, movimento de velamento e desvelamento na constituição do sujeito que passa por identificações. Mas

[...] a narradora de *Água Viva* parece, por outras vias, distintas das teorizações psicanalíticas, parece ter chegado a pontos que abordam a mesma questão. Não é do doloroso processo de forjar uma existência *na* e *sob* a linguagem que se trata? (HOMEM, 2011, p. 109, grifos da autora).

Surge na obra então o “X” enigmático. O it e o X são inomináveis. X vibra e alcança no sujeito algo que nele é em um impronunciável silêncio. Mas esse inominável X, sopro do it, pintura abstrata, chega à língua, e o enigma advindo do mistério do espelho e do duplo torna-se palavra.

X como palavra, aquela que existe e é dirigida ao outro. A escrita de Clarice em embate com o interstício próprio da linguagem e sua impossibilidade de apreender o real se faz letra e o diz. Um dizer que desdiz. É uma espécie de estética do desvio que reflete o contemporâneo em sua metodologia, mas também é um modo de produção literária como ruptura e processo.

Eis o movimento maior dessa ópera em forma de verbo: o re-nascimento do ser, envolto em silêncio e palavras; inscrito nos dois polos que o conduzem – o tempo e a narração. Ou seja, criação a partir da palavra, ratificando o projeto moderno de inventar uma nova linguagem a fim de traçar os contornos do “novo mundo” com o qual se depara. (HOMEM, 2011, p. 115).

Devires em uma arte em fuga

Texto que escorre em devir-outro do autor e se desdobra sobre a própria escrita, metalinguístico e fragmentado. Dinis (1998) o situa nesses termos e estabelece aproximações entre *Água Viva* e a filosofia da diferença de Deleuze e Guattari²⁴. Aponta a descontinuidade textual da obra e a coloca como texto-rizoma.

Se em face do paradigma arbóreo a filosofia da diferença indica o rizoma, é em razão das múltiplas possibilidades de conexões que a imagem desse caule

²⁴ O autor também utiliza outras obras de Clarice em suas análises, mas para o presente estudo me deterei em *Água Viva*.

produz seu descentramento e capacidade de propagação. Igualmente, o texto de Clarice pode ser lido a partir de qualquer parte e se ramifica em elementos heterogêneos.

A narração é composta por uma derivação contínua de imagens e(m) transmissão de afectos, em uma arte da fuga que foge às classificações e se move por um espaço intersticial entre prosa e poesia, laboratório experimental da escritora em sua personagem.

“[...] escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, *água do riacho que treme sempre por si mesma*” (LISPECTOR, 1988, p. 11, grifo meu). No correr dessa frase são demarcadas

[...] as assonâncias em: o redondo, enovelado e tépido; as aliterações em s: os instantes frescos e as formações sinestésicas: escrevo *redondo*, *enovelado* e *tépido*. Há também presença da metáfora: *água do riacho que treme por si mesma*²⁵. No exemplo dado a formação sinestésica combina sensações visuais como redondo e enovelado com a sensação tátil, tépido. Forma-se uma escrita quase que tátil na tentativa de ressaltar o próprio significante. A metáfora “*água do riacho que treme por si mesma*” é a própria escritura que tem movimento próprio independente de sua capacidade de representar o real. O próprio título do texto, *Água Viva*, torna-se metáfora da escritura clariceana, escrita leve, viva e fugidia como as águas de um riacho no seu movimento fluido. A força da água como elemento que desterritorializa a escritura arrastando-a da força territorializante da terra. (DINIS, 1998, p. 25, grifos do autor).

Uma escritura permanentemente em confronto se abre para semióticas outras. É nesse ponto que Dinis aproxima a obra dos conceitos de opsigno e sonsigno, com os quais Deleuze e Guattari aludem à passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo na história do cinema. Essa aproximação é feita para expressar o constante apelo a efeitos oriundos de outras artes diferentes da escritura presentes na obra de Clarice.

Entrecruzamento entre escrita, pintura, música e fotografia a galgar o indizível gerando um novo aparato estético, em que a arte como traço e a vida como existência seguem um único fluxo e não mais buscam a representação do real. É na busca do indizível por uma arte em fuga que a personagem-narradora, feiticeira, constrói seu canto, segredo alquímico da escritura.

²⁵ Vale pontuar que em minha leitura fiz o mesmo destaque que esse autor nessa parte do texto, por isso, um pouco acima, também destaquei essa parte quando a citei.

“Mas conheço também outra vida ainda. Conheço e quero-a e devoro-a truculentamente. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante [...] E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda” (LISPECTOR, 1988, p. 70).

Novamente, um conceito da filosofia da diferença: corpo sem órgãos – CsO. A narradora é tida como a feiticeira que fabrica um corpo sem os condicionamentos sociais, rumo ao desejo da alegria do sabá.

Reações involuntárias de pensamento, memória e sensibilidade forçadas por signos de diversas naturezas conduzem ao registro de uma escritura que opera um corte no campo de imanência do desejo que configura a busca de sentido do CsO expelido pela personagem-narradora. Imersão até o it.

Abre-se um campo de multiplicidades ligadas ao desejo, potente em virtualidades. Linguagem que pede sentido e ser que pede essência. It que é aquilo, que é Deus, não pertence à categoria “ele” ou “ela”. It como canto sem fim, canto do silêncio. Silêncio que não significa o declínio da linguagem, mas seus sentidos em imanência, por vir.

A personagem busca o instante-já e dá fluxo ao tempo. Não registra o instante, mas seu simulacro. Reversão do platonismo que afirma o direito ao simulacro. Não mais um mundo de essências e aparências, mas a diferença que o simulacro comemora. Obra de arte não como representação ou cópia da realidade, mas produção de diferença e estranhamento na realidade. Clarice opera com o imprevisível e, em seu encantamento com o mundo, também dá valor ao tortuoso e ao feio.

A narração escapa da lógica racional e permite que o pensamento entre em contato com uma matéria em estado de escorrimento e de caos, pensamento que se aproxima da “violência do feto abrindo seu caminho em direção ao mundo” (DINIS, 1998, p. 91). Duas modalidades de pensamento são trabalhadas: um pensamento que precisa de forma, “pensamento primário”, e um pensamento tido com “liberdade”, “pensar-sentir”, sem forma, que trabalha sobre si mesmo e é dotado de um “estado de graça”. É a beatitude de um pensamento conectado com o mundo, beatitude não religiosa. Pensamento traçado por um plano de consistência em que se forma o CsO, plano que, articulado em abstrato mas real, passa pelas relações de velocidade e lentidão que se dão entre elementos não formados, conjuga afectos intensivos e forma multiplicidades em rizoma.

A obra enseja o movimento clariceano de agregar vida, pensamento, escrita e tempo ao ser, em uma série de variações, uma arte da fuga. Um mesmo tema sempre retoma em variação como em um ritornelo musical, o que o vincula a uma posição entre repetição e diferença. A linguagem rela o indizível, mas não encerra um sentido último.

Ocorre um combate da representação apoiado no modelo musical, tanto na filosofia da diferença quanto na arte de Clarice, laboratório de experimentação em que o pensar-sentir sempre transpõe afectos e perceptos inéditos. Dinis (1998) parte da leitura que Lúcio Cardoso faz sobre Clarice para mostrar que ela

[...] produz *máquinas de sentir*. Clarice Lispector é uma experimentadora das sensações com as quais cria o efeito de estranhamento que perpassa seus textos. Mas não podemos esquecer que no universo clariceano o sentir também se conjuga com um pensar. O pensar já não pode se opor ao sentir. É através da experimentação das sensações que o narrador consegue deslocar o próprio pensamento. O pensamento só se irrompe através e graças a experimentação das sensações. Assim podemos dizer mais, Clarice não só produz máquinas de sentir como também produz máquinas de pensar, máquinas de *pensar-sentir* que estão sempre deslocando os *pensamentos-sensações* cujo resultado inusitado surpreende mesmo o narrador já que ele nunca é senhor do processo que o atravessa (DINIS, 1998, p. 111, grifos do autor).

A intensidade de uma escrita que flui por entre indagações, dobras e uma subjetividade inumana

Texto que causa desconforto perante o arranjo das múltiplas forças que formam as águas do mundo. Vasconcellos (2016) coloca duas soluções em relação a esta desestabilização produzida no contato com *Água Viva*: apaziguar a inquietude com explicações de todos os campos do conhecimento – do científico ao senso comum –, ou mastigar a estranheza e permitir o contato com as forças do fora.

Como em uma decifração de enigmas, permitir uma aprendizagem nova na relação com o mundo. Nessa perspectiva, escrever passa a ser contaminação com as diferenças promíscuas. O corpo encarna a sensação como modo de existir em indagação. A escrita acolhe o estranhamento. A literatura torna-se uma experimentação da existência.

A obra é perpassada por inúmeras perguntas, as quais não apenas fazem parte do corpo textual, mas da performance indagativa dessa proposição artística. É

dessa performance linguageira indagante que se origina uma língua para o acontecimento e ele ganha passagem.

A escrita vem de um desejo pelo pensamento, perambulação por territórios derrapantes. Palavra que se dobra em outras, figurando o que a filosofia da diferença postula sobre a literatura moderna, em que a linguagem entra em contínuo retorno sobre si.

A dobra da linguagem operada no texto pode ser distinguida em duas modalidades: quando a escrita se faz conteúdo de afirmações e quando ela eclode diferenças em sua enunciação. Por essas dobras, passa uma outra, a da subjetividade.

Muitas passagens da obra abordam a própria escrita, não para defini-la, mas a ensaiando. A linguagem não fala às coisas e nem sobre elas, mas do encontro com elas que se passa entre a personagem e as coisas. “Nem fala sobre o real nem fala ao real. A linguagem expressa a coisa, diz o real. O real como composição, sempre multiplicidade” (VASCONCELLOS, 2016, p. 52, grifo da autora).

A autora segue colocando que a dobra em afirmação não se dá por afirmações conclusivas no texto, mas num embate com a língua na busca de fazê-la expor as sensações que faíscam repentinas em afectos advindos de uma abertura e de uma espera sensível. A escrita devém-infinita para uma leitura infinita em sua capacidade de diálogo como marca de uma época. É uma enunciação coletiva, em que os desvios que se tornam palavra remetem a eras passadas, esbarram na existência humana moderna com sua disciplinada maneira de pensar e fabula em urgência outra forma de escrever e se compor com a vida, como em uma tradução de signos surgidos de repente.

A dobra em fuga apreende o ser enquanto movimento e vem à tona em Clarice quando ela poetiza o acontecimento no mundo, e em Deleuze quando o filósofa. O mundo na forma de um estrondoso corpo sensível em suas sensações de fluxos intensivos e forças desterritorializadas que se ligam em individuações territoriais para, seguidamente, desembainharem-se novamente.

A personagem-narradora de *Água Viva* move-se a partir de uma ruptura amorosa. Uma identidade-a-dois marca seu território narrativo em uma sentimentalidade que não para em si, mas usa da turbulência da ruptura como signo

que o ato de criação percorre em escrita. Engendra-se uma subjetividade inumana que não se encerra em um eu, o que impossibilitaria a fluência dos afectos.

O eu consciente ou inconsciente psicológico transmuta-se em inumano para não se aprisionar em um centro de controle capturado por poderes que governam a vida. A escrita é exercida como fonte de saúde, e a elaboração estética se dá em uma ética de vida que permite fluxos em variação.

“Eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo. Sigo a voz do mundo com voz única” (LISPECTOR, 1988, p. 47). Nesse enlace, são referidas duas espécies de pensamento: o pensamento primário e o pensamento liberdade.

O pensamento primário usa das palavras, das formas e da representação, que se faz necessária. O pensamento liberdade tem a ver com um pensar-sentir disforme, que força o pensamento e a linguagem.

Acontece que o pensamento primário – enquanto ato de pensamento – já tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria pessoa que o está pensando; e tem por isso – por ter forma – um alcance ilimitado. Enquanto o pensamento dito “liberdade” é livre como ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor (LISPECTOR, 1988, p. 89).

O texto prima por uma potência que dilui fronteiras entre a literatura, a música e a pintura. A escrita passa por um gesto de devir em arte que possibilita a criação, e contamina o leitor em seu devir-água a conferir plasticidade à existência.

Não há nomes próprios ou suas iniciais. O que existe é a individuação de uma subjetividade inumana, intensiva, em que a personagem é tragada por um devir-outro na paisagem das águas do mundo.

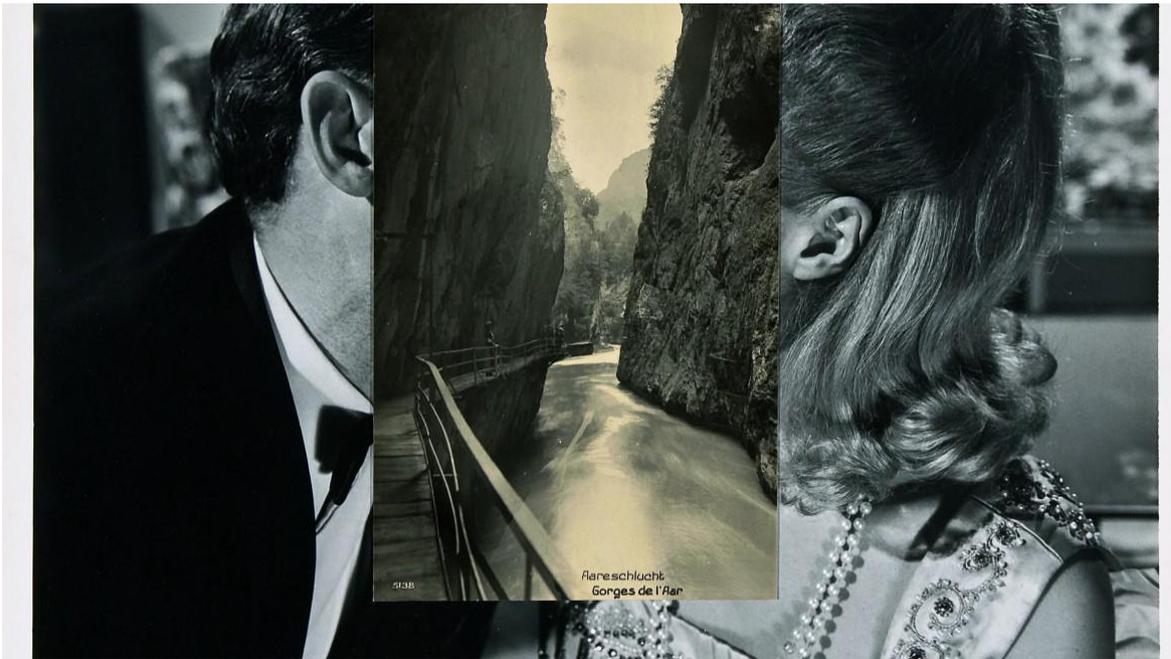
Lançada em inquietude, a subjetividade contemporânea é convocada a não resistir à correnteza e entregar-se às conexões. A escrita então, é intercessora de um modo fecundo de estar nas conexões. O mesmo movimento que inventa tendas de palavras, cria pensamentos, que deem conta das novas composições, em meio ao desmanchar-se de paisagens de segurança e certeza (VASCONCELLOS, 2016, p. 105).

A obra configura paisagens outras em linguagem e subjetividade inumana. O devir-outro passa pelo desmanche do modo moderno de existência como recepção a um existir perplexo que se dá em multiplicidade, entre paisagem, homem, coisa, planta e animal.

A escrita clariceana não transmite uma verdade e nem se pretende utilitária. Há uma deserção identitária que dá margem a uma existência em devir, sendo a escrita uma composição singular de múltiplas linhas de força, em que a origem da autoria não é o escritor, mas as forças que o perpassam. Escrever então é devir algo que não escritor, é lançar-se à arte do devir-inumano que não para de chegar.

[Entre]

Figura 8 - Colagem de John Stezaker



Fonte: White Chapel Gallery²⁶

“Dama da noite tem perfume de lua cheia. É fantasmagórica e um pouco assustadora e é para quem ama o perigo” (LISPECTOR, 1988, p. 59).

²⁶ Disponível em: <<http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/john-stezaker/>>.

#fragmento 7 | o texto em fabulação

Com o intuito de aprimorar o exercício de experimentação da obra, desejo produzir uma compreensão-sensação a partir do uso do conceito filosófico de fabulação, para observar o movimento de construção de sua escrita. Marques (2013, 2015) dimensiona esse conceito a partir das considerações elaboradas por Ronald Bogue. É a partir das referências dessa autora, de Bogue (2011), de outros comentadores e de textos do próprio Deleuze – o qual tomou o conceito de fabulação como intuo trabalhar neste estudo – que faço o exercício proposto.

Com base em Marques (2013), é possível saber que Deleuze não fez uma elaboração conceitual sobre fabulação em uma obra específica de seu legado, mas usou essa noção diversas vezes, sobretudo nos livros sobre cinema e literatura. O filósofo argumenta, a partir de Nietzsche, que o artista é um “médico cultural” que pode identificar uma “doença social” e propor como “cura” a criação de outro modo de vida através de sua obra.

Nesse sentido, a arte carrega componentes éticos, dado que o artista incentiva a crença numa possível relação conciliadora entre homem e mundo, na qual o homem se conecte com a vida e consigo. Também possui componentes políticos que convocam, pela fabulação, um povo não existente, por vir. Deleuze faz uma releitura do conceito de fabulação em Bergson e lhe dá um novo sentido, atrelado agora à política. Marques (2015, p. 162) coloca que

A fabulação aparece nos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari quando eles querem falar sobre a potência da arte (literária e fílmica). Eles tentam, com a fabulação, escapar de uma ideia de narrativa, pois esta se ancora no campo da representação, dos significados. A fabulação não. A fabulação tem a força da linha de fuga, daquilo que escapa. A fabulação se aproxima do campo dos afetos, dos encontros felizes apontados por Bento Spinoza, das potências, do múltiplo, das desterritorializações.

Para além da realidade, ensaiar outra possibilidade de apreensão do real que “remete às ideias de potência e força de criação no desaparecimento da distinção entre o verdadeiro e o falso. Fabulação que remete, também, à instalação de um devir.” (ANDRADE; SPEGLICH, 2011, p. 128). Processo que não se encerra no ato da criação, mas continua a ventar mundo sob efeito de sua materialidade.

A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? *Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça* de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222, grifo meu).

A obra atravessa e extravasa o artista de modo a se erguer como monumento que não mais dele depende. Deleuze (1997) também diz da indefinição necessária às personagens literárias, não as congelando num eu que nada serve ao mundo social. “Não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, elava-se até esses devires ou potências” (DELEUZE, 1997, p. 13) próprias ao indefinido.

Em *Água Viva*, a narradora, que também é personagem, é uma pintora que por vezes deixa o pincel e se propõe a escrever. Rosenbaum (2002) aponta o livro como um experimento verbal que oscila entre o abstrato e o figurativo, em que a escritora grafa os pulsos da vida no mesmo momento em que surgem, como uma espécie de sismógrafo. A personagem é a mostra dessa arte.

Bogue, em “sua pesquisa, em estudos comparados de literatura, nos mostra que a fabulação pode iluminar uma obra de forma significativa”. (MARQUES, 2013, p. 33). Nessa perspectiva, estudar a obra *Água Viva* pelo conceito de fabulação pode clarificar elementos constitutivos do processo de construção (d)e escrita dessa trama.

Marques (2013, p. 37) indica, a partir de Ronald Bogue (2011), cinco conceitos compositivos de uma fabulação: devir-outro, experimentação no real, mito, invenção de um povo por vir e desterritorialização da língua. A partir dessa indicação, trago agora recortes da obra clariceana para pensá-la nesses termos.

Devir-outro

Eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo: sigo a voz do mundo, eu mesma de súbito com voz única.

Clarice Lispector, Água Viva

Devir é um conceito recorrente no pensamento deleuzeano. Apesar de também ser próprio da história da filosofia, em Deleuze (e Guattari) toma uma acepção particular:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. [...] Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. [...] Os devires são o mais imperceptível, são atos que só podem estar contidos em uma vida e expressos em um estilo. (DELEUZE, 1998, p. 10-11).

Transitar entre formas, sem assumi-las, para “encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula [...] *sob a condição de criar os meios literários para tanto.*” (DELEUZE, 1997, p. 11, grifos iniciais do autor, grifo final meu). Valer-se da força de uma forma outra em composição com a sua para conquistar uma conjugação da vida com o desejo, com a potência em realizar algo ou ter outra relação com o mundo.

Em *Água Viva* são várias as passagens em que a personagem entra em devir. Em uma passagem na qual ela fala do domingo como dia de ecos quentes, secos e emaranhado ao som de pássaros, abelhas e vespas, é perceptível a força do devir tomando a personagem quando, nesse mesmo trecho, conclui que detesta o domingo oco e quer a coisa mais primeira por ser uma fonte de geração: “eu que ambiciono beber água na nascente da fonte – eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito”. (LISPECTOR, 1988, p. 17).

E continua, de modo a mesclar sua existência com outras: “Para me refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mal existo e se existo é com delicado cuidado.” (LISPECTOR, 1988, p. 18). Ela entra em zona de vizinhança com o jardim e com o mundo ao seu redor. “Deixo o cavalo livre correr feroso. Eu, que troto nervosa e só a realidade me delimita. E quando o dia chega ao fim ouço os grilos e torno-me toda repleta e ininteligível.” (LISPECTOR, 1988, p. 19).

Conforme o texto ganha densidade, a personagem aproxima-se mais das formas que elenca, e como em uma passagem descrita acima, em alguns momentos chega a assumi-las. Diz que se ultrapassa abdicando de si, e então é o mundo que lambe seu focinho como um tigre que devorou o veado, e que é a morte (LISPECTOR, 1988).

Aqui é instigante o enunciado “como o tigre”, pois embora ela não diga ser o tigre, diz que lambe seu focinho, ou seja, assume um focinho para si. A aproximação com outros entes em devir é mais explicitamente anunciada quando a personagem escreve que, quando diz “águas abundantes”, na verdade está dizendo da força que o corpo tem nas águas do mundo (LISPECTOR, 1988, p. 30).

Mais adiante, a personagem fala que não humaniza bicho, mas que é ela quem se animaliza, e que para isso é só se entregar. Também comenta da dor de se entregar ao instante, e que se entrega na pintura e em palavras. (LISPECTOR, 1988, p. 49). Mostra como a linguagem (da pintura, do texto) a coloca em devir e possibilita-lhe uma relação autêntica com a vida.

“Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites da minha possibilidade. [...] Um fantástico mundo me rodeia e me é.” (LISPECTOR, 1988, p. 67). Ela entra em conexão contínua com o outro e o mundo que alarga suas possibilidades de existir e agir de forma plena, ser parte do todo que são as forças do mundo.

Finalizo este tópico retomando o momento em que ela expõe que escrever é como tomar a palavra como isca que pesca uma não palavra, uma entrelinha, e, quando essa entrelinha morde a isca-palavra, seria possível jogar a palavra fora. Mas ao morder a palavra, a entrelinha a incorpora e a escrita pode acontecer. A personagem continua:

Não quero a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. [...] À duração de

minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios. Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. (LISPECTOR, 1988, p. 21-22).

Experimentação no real

[...] venho do inferno do amor mas agora estou livre de ti. [...] Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre. [...] Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar. [...] Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu. (LISPECTOR, 1988, p. 16, 18, 21).

A personagem-narradora conta de um amor passado que a leva a escrever, porém, mais adiante, assume que não se trata de uma experiência real. Ficcional ou não, a experiência do amor surge como imperativo fundante à narrativa fabulada. Supondo que essa experiência seja ficcional, ainda assim o amor é um sentimento comumente experienciado na vida das pessoas. Deleuze e Guattari (1995) dão pistas de como o amor pode corroborar a criação de Lispector:

O que quer dizer amar alguém? É sempre apreendê-lo numa massa, extraí-lo de um grupo, mesmo restrito, do qual ele participa, mesmo que por sua família ou outra coisa; e depois buscar suas próprias matilhas, as multiplicidades que ele encerra e que são talvez de uma natureza completamente diversa. Ligá-las às minhas, fazê-las penetrar nas minhas e penetrar as suas. Núpcias celestes, multiplicidades de multiplicidades. Não existe amor que não seja um exercício de despersonalização sobre um corpo sem órgãos a ser formado; e é no ponto mais elevado desta despersonalização que alguém pode ser *nomeado*, recebe seu nome ou seu prenome, adquire a discernibilidade mais intensa na apreensão instantânea dos múltiplos que lhe pertencem e aos quais ele pertence. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 49, destaque do autor).

No caso, ela que amou e atingiu a despersonalização, escrita em multiplicidade. Outra informação relevante à constatação de que a experimentação da obra se dá no real são as considerações tecidas por Alexandrino Severino (1989) sobre um encontro com Clarice e seu contato com a primeira versão da obra hoje conhecida como *Água Viva*. Ele conta que a autora precisou reduzir aspectos excessivamente autobiográficos para privilegiar o impessoal no texto, o que

certamente não exclui as vivências da autora, mas as transfigura como observado na citação acima.

A transfiguração não é uma representação da experiência, mas a ascensão artística de “uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22) passível de cartografia, visualização da relação de forças que a compuseram. Experiência que explode em afecto e pode ser localizada como parte do processo de criação da escritora. Severino (1989) também indica a crítica social relativa à desigualdade suprimida na primeira versão, mas que, na versão posteriormente publicada, ainda apresenta ressonância quando a personagem fala da fome (LISPECTOR, 1988, p. 43).

Mito

A personagem de Lispector alega que escreve por não se entender, e que, elástica, segue a si mesma (LISPECTOR, 1988, p. 28). Ela sente que não pertence ao gênero humano e que lhe faltam palavras, o que não a impede de lidar com a questão de ser mesmo assustada:

E sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico, fantástico e gigantesco: a vida é sobrenatural. E caminho segurando um guarda-chuva aberto sobre corda tensa. Caminho até o limite do meu sonho grande. Vejo a fúria dos impulsos viscerais: vísceras torturadas me guiam. Não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele em aconteceu. (LISPECTOR, 1988, p. 29).

A noite lhe é vasta e traz visões, guarda trevas, leva ao rodeio de criaturas elementares, é momento cerimonial de sortilégios. “Na minha noite idolatro o sentido secreto do mundo.” (LISPECTOR, 1988, p. 38). Exorbitância. Febre. Ela não consegue parar de viver e fica assistindo-se pensar (LISPECTOR, 1988, p. 67). Cria um agenciamento literário capaz de coordenar pensamento, sensação e mundo. Mitologia de si que corre mundo. Usa das forças da natureza, do mundo, dos seres e de sua condição humana rachada para ilustrar uma imagem de si e forçar o pensamento a operar. Personagem em crise à imagem de um mundo em crise.

Bogue (2011) apresenta a função alegórica do mito em que a identidade individual e coletiva é misturada expondo um embate social que aparece na instância pessoal da vida. O autor também coloca outra função do mito, denominada

por ele de mitografia projetiva, dizendo respeito às personagens que assumem um lugar quase divino ou heroico na obra, similar ao que acontece quando a personagem clariceana sente que não pertence ao gênero humano. Em outras passagens, como no momento em que ela diz que, antes de dormir, toma conta do mundo (LISPECTOR, 1988, p. 60), essa função mítica também aparece. É o tomar conta do mundo pela personagem que possibilita que a escritora pense sobre si e sobre ele, que contorne todo um território em movimento.

Esses excertos fazem ressonância com a constatação que Deleuze (1997, p. 133) faz sobre Lawrence quando diz de sua

[...] tendência a projetar nas coisas, na realidade, no futuro, e até no céu, uma imagem de si mesmo e dos outros suficientemente intensa para que *ela viva sua própria vida*: imagem sempre retomada, remendada, e que não para de crescer ao longo do caminho até tornar-se fabulosa. É uma máquina de fabricar gigantes, o que Bergson chamava de uma função fabuladora. (grifos do autor).

Fabulação mítica, mito de si. Imagens projetadas para ver o que há no mundo quando é difícil ver, mas é preciso viver. Clarice, como Lawrence, em projeção, texto-água a fluir forças.

Invenção de um povo por vir

A personagem, aquela que toma conta do mundo, recebe carta até de um suicida desconhecido. Tirou vida eterna do útero da mãe (LISPECTOR, 1988, p. 34). Ela, convocada a dialogar com um suicida numa conversa interrompida pela morte. Mulher que ouve, recebe. E precisa de esforço para viver.

“Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em addagio.” (LISPECTOR, 1988, p. 43). Talvez escrever um livro? Texto como agenciamento coletivo de enunciação. Mulher que escreve e se prepara para escrever “ele” ou “ela”. Outra figura ganha forma. “Já posso me preparar para o “ele” ou “ela”. [...] Mas ela é oculta. Eu aguento porque sou forte: comi minha própria placenta”. (LISPECTOR, 1988, p. 45).

Em *Conversações*, Deleuze (1992) diz que o artista apela para um povo, mas não pode criá-lo, pois o povo se cria por seus próprios meios. Mas de alguma

maneira esse povo encontra algo da arte ou ela reencontra o que lhe faltava. O autor comenta que é necessário voltar à ideia de fabulação em Bergson com um sentido político. A arte convoca um povo por vir. “O povo por vir é o povo que falta. É um coletivo que, inexistente, é criado como integrante de uma sociedade que não se concretizou e que, no entanto, vibra, está lá. Trata-se de uma espécie de enunciado coletivo de expressão” (MARQUES, 2013, p. 40).

Clarice interpela seu leitor e o mundo o tempo todo, o diálogo que parece ser com o ser amado, como já citado, é também um diálogo com o leitor e com o mundo, com uma espécie de presença que nele falta, pois pode incrementá-lo. Deleuze (1998, p. 66) diz que o autor cria um mundo ao escrever com o mundo, com pessoas, e alcançar de algum modo uma conversa. *É o estilo clariceano de apelar ao povo que falta*, ao ele-ela que são chamados a sentir a vida pulsando.

A arte engaja-se no processo de operar um chamado coletivo. É a possibilidade que surge quando a “esperança de uma coletividade genuína passa por um devir-outro colaborativo entre artistas e público, que juntos construirão um ‘povo por vir’, cuja natureza e identidade não podem ser previstas.” (BOGUE, 2011, p. 25).

Identidade ele-ela. Ela-personagem ou o que é propriamente um ela, projeção feminina na qual um diálogo aparece e é referência à especulação existencial. Corpos que ganham texto ou texto que ganha corpos.

Desterritorialização da língua

"Como o Deus não tem nome pertence a língua nenhuma. Saiba não existe tal nome. língua it" (AV, p. 45).

Vou dar a Ele o nome de Simptar. Não Eu me dou o nome de Amptala. Que eu Talvez em língua anterior ao sânscrito,

SIMPTAR

Para trabalhar o conceito de desterritorialização da língua é necessário explicitar quais outros conceitos se ligam a esse e o fazem funcionar. Deleuze e Guattari (2003) partem da ideia de uma literatura menor, a qual é construída a partir de uma língua que uma minoria constrói dentro de uma língua maior, ou seja, toda a sintaxe, a pragmática, todo o funcionamento de uma língua é deslocado. A primeira característica de uma literatura menor é que a língua maior é tomada por um impetuoso grau de desterritorialização, o que altera o seu sentido. A segunda característica é que essa literatura tem um caráter eminentemente político. Quando aparece uma questão individual, ela é já de ordem coletiva, pois uma outra trama se manifesta em seu interior. O que sinaliza a terceira característica: o valor coletivo dessa literatura. Nessa direção, o talento não é marcante em uma literatura menor, a disposição textual não parte de uma enunciação individuada pertencente a um exímio escritor e separada de uma enunciação coletiva. O teor político tomou o enunciado por completo. “As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo de enunciação”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 41).

A desterritorialização da língua permite surgir outros sentidos dentro de uma língua, estremece seu território até que ele se desfaça. “Em geral, a língua compensa, efetivamente, a sua desterritorialização por intermédio de uma reterritorialização no sentido”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 45).

Kanaan (2000) expõe a obra de Clarice como uma diferença em literatura, dado o lugar em que ela coloca a si e ao outro nos diálogos constantemente travados e renovados a cada leitura. Ele diz tratar-se de um lugar móvel, fluído, que desloca a si e ao outro a todo o momento, o que pede uma constante realocação, que novamente é deslocada de um lugar minimamente seguro.

Ler Clarice, como já apontou a crítica, é um juramento de intranquilidade. As histórias parecem simples, permeadas por fatos cotidianos e situações banais, como se nada nelas tivesse uma importância real. E esse é o seu modo de capturar o leitor. “Uma vez enredado pela trama, só lhe resta vive-la, testemunhar esta história que, ao mesmo tempo que lhe escapa, lhe é “estranhamente familiar”. ” (KANAAAN, 2000, p. 27).

Mesmo *Água Viva*, sem um enredo convencional e com algumas formações frasais mais elaboradas, também parte de contextos banais e vivências cotidianas,

em seus diálogos que também ocasionam esse efeito do estranho familiar. E que, como dizem Deleuze e Guattari²⁷, dão a ver a loucura de qualquer diálogo. O texto *Água Viva*, seja por sua própria caracterização de um romance sem enredo, ou por seu modo de operar com a palavra, já é uma desterritorialização da língua.

²⁷ Vide o fragmento sobre encontros nesta pesquisa.

[Entre]

“Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos. O ‘amar os outros’ é tão vasto que inclui até perdão para mim mesma, com o que sobra. As três coisas são tão importantes que minha vida é curta para tanto. Tenho que me apressar, o tempo urge. Não posso perder um minuto do tempo que faz minha vida. Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca.

E nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo. [...]

Só peço uma coisa: na hora de morrer eu queria ter uma pessoa amada por mim ao meu lado para me segurar a mão. [...]

Clarice Lispector, *As três experiências*

#fragmento 8 | do traço à palavra, o gesto

Escrita, gesto do instante que se prolonga
 Marca
 Fica? Grita.
 Não apenas o comunicado, mas a imbricação
 Coração que bate no peito, roupa que reveste a pele
 Nudez de um retrato sem gente
 Significa?
 Talvez o risco de um predicado
 Sem sujeito nem verbo
 Apenas fruição, disparate de uma realidade
 Conchavo entre o querer e a vida

*Poema autoral

A personagem de *Água Viva* (1998) pinta e escreve. Arturo, participante-personagem do documentário *O zero não é vazio* (2005)²⁸ conta sobre um livro que fez e diz que o poema precisa instaurar o silêncio. Comenta que, durante a montagem da obra, o poema anunciou uma invisibilidade impossível de sustentação de sua parte; um vazio, uma transparência, uma clareza que fez com que ele trabalhasse na construção de um livro diferente do habitual, pois a palavra não caberia naquele momento do processo.

Em seu livro, é possível observar dobraduras, marcas, relevos. Ele alega que seus poemas estão desabados por dentro, e que o que aparece é uma imagem, um gesto feito pelas marcas ou por traços disformes. Ele diz que chegou um momento, após certo intervalo de tempo, em que a imagem precisou ganhar consistência, de modo que surgisse um desenho, uma pintura, a escrita transformando-se em traço, gesto.

É interessante que, nesse mesmo momento, ele também conta que, quando a imagem precisou adquirir maior consistência, não foi mais possível a espécie de sabotagem do poema que ele vinha realizando. Durante a suposta sabotagem, ele cria, faz surgir um objeto-livro. Após essa ação, conquista o traço. Tanto ele como a

²⁸ Documentário dirigido pela psicanalista Andrea Meneses e pelo cineasta Marcelo Masagão. São apresentadas pessoas com uma relação muito singular com objetos, desenhos, pinturas, materiais diversos e, principalmente, com a *escrita*. Desde Orlando, que assina como Orlanda travesta para corrigir um defeito da língua (pois o ideal é que ela seja utilizada no feminino, segundo Orlanda), até O Condicionado, um aparente morador de rua que maneja papéis e sucata para produzir artefatos e escrever mensagens, ou Arturo Gamero, rapaz que confecciona livros, dentre outras personalidades instigantes.

personagem-narradora da obra de Clarice não fazem um uso instrumental do traço, mas nele eclodem sensações, afetos, variações de pensamento. Necessidade de inscrição de si no mundo, mas também meio de trabalhar com o indizível, o inefável do gesto que materializa um estado de corpo-e-alma...

[Entre]

Figura 9 - Antonin Artaud, *Autoportrait*, 1947



Fonte: Museo Tamayo²⁹

“Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito” (LISPECTOR, 1988, p. 86-87).

²⁹ Disponível em: <<http://museotamayo.org/exposicion/artaud-1936>>.

#fragmento 9 | ainda sobre a escrita

Em sua última entrevista para a televisão, Clarice (1977) conta que a escrita fazia parte dos hábitos de sua família, embora não fosse algo que se destacava entre seus familiares. Uma irmã escrevia romances e ela escrevia histórias desde pequena. Ela alega que seu único objetivo é escrever, e conta que, na adolescência, tinha uma escrita intensa e caótica. Suas publicações tiveram início a partir de um pedido que fez repentina e espontaneamente a Raimundo Magalhães, mas a célebre escritora não se considera profissional.

Eu não sou profissional. Eu só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora e faço questão de continuar sendo amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo. Consigo mesmo, de escrever. Ou então com o outro, em relação ao outro. Agora eu faço questão de não ser uma profissional para manter a minha liberdade. (LISPECTOR, 1977).

Nessa liberdade, a escritora comenta que há períodos de intensa produção, e há outros que são como hiatos, nos quais a vida fica intolerável e ela precisa fazer algo, ir para uma nova criação. A criação nasce então de uma necessidade: “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (DELEUZE, 1999, p. 3).

Diz ela que, é interessante notar, quando escreve para adultos, está se comunicando com o secreto de si mesma, o que é mais difícil do que escrever para crianças. Clarice mostra um semblante angustiado, e diz que está triste por estar cansada. O entrevistador então retoma Rilke e pergunta sobre a relação entre não escrever, e ela afirma que, quando não escreve, está morta.

Também fala que acorda bem cedo, ainda na madrugada, para escrever. Anota coisas e depois precisa concatenar. Mas a criação não acontece sem o esvaziamento necessário para que algo possa nascer.

Escrever, para ela, é uma maneira de desabrochar, e não serve para alterar situação alguma. Masagão (2009) aponta que o sujeito passa a carregar o estranho em si em uma ação em que as palavras simbolizam as coisas quando há um corte no real. Ela compara o homem ao oleiro que cria o vaso, e mostra que o homem também cria significantes para modelar o real. É assim que o sujeito cria o dentro e o fora, o pleno e o vazio, o dia e a noite.

Clarice expõe o vazio que ela mesma precisa criar, em um ato de esvaziamento, quando está muito cheia de algo, sem o qual não há criação literária. Ela ainda adverte que não faz concessões ao escrever, e que não sabe explicar porque algumas pessoas a entendem e outras não.

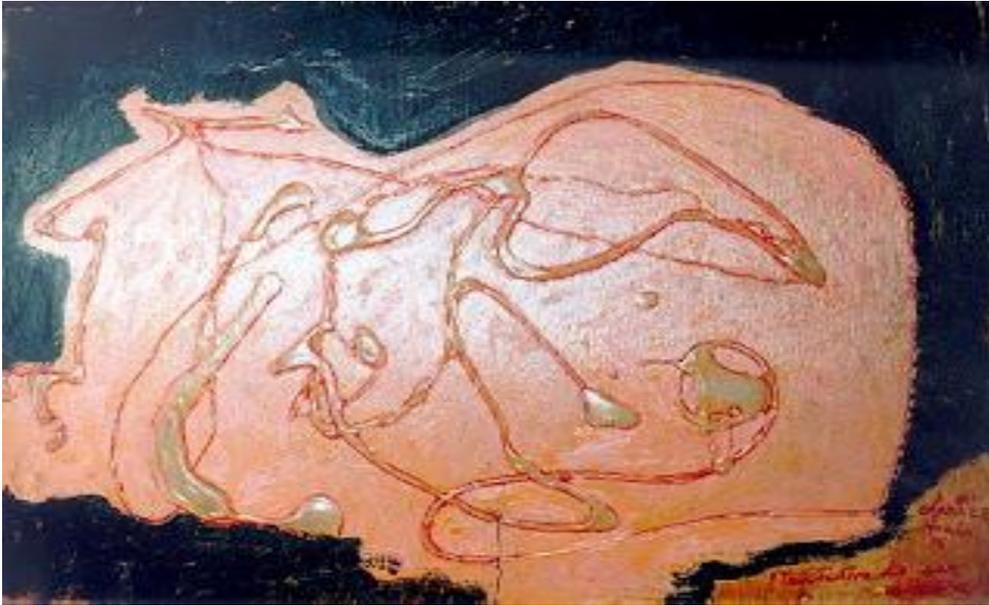
Cita uma situação em que um professor de Português disse que leu várias vezes e não compreendeu sua obra *A paixão segundo G. H.*, enquanto uma jovem de 17 anos disse que esse era o livro de cabeceira dela. A literatura não é tão somente da ordem do entendimento, mas sobretudo dos *afetos*, pelos *afectos*, seres de sensação.

Clarice diz que no fundo escreve simples. A escrita está ligada diretamente com as sensações da autora, e ela conta que, às vezes, rasga o que escreveu por raiva. Finaliza a entrevista dizendo que está morta e “vamos ver se renasço”. Em um corte na entrevista em que é inserido um depoimento, Olga Borelli conta da época em que Clarice alegou que estava sentindo preguiça e não tinha vontade de datilografar. Pouco depois, foi descoberta sua doença. Olga também comenta da obsessão pela morte, da aparição de Deus e do êxtase nos últimos escritos da artista. Novamente, a vida e a morte atravessando sua obra. Uma escrita sempre em profusão, em que Clarice pertence a uma espécie de linhagem, na qual

[...] o precursor desse movimento seria Flaubert, que, segundo Foucault, ao escrever “A tentação de Santo Antonio”, abre espaço para a existência de uma literatura que só existe na rede do já escrito; uma literatura que se desfaz de um elemento ordenador exterior a ela e toma o próprio escrito como matéria prima; uma literatura que escreve sobre o escrever. Flaubert inaugura uma série: Mallarmé, Kafka, Bataille, Borges, Joyce... (MASAGÃO, 2009, p. 13).

[Entre]

Figura 10 - Clarice Lispector, *Tentativa de ser alegre*, 1975



Fonte: Blog Clarice Lispector³⁰

“No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas ideias, se é que são ideias. São sensações que se transformam em ideias porque tenho que usar palavras” (LISPECTOR, 1988, p. 92).

³⁰ Disponível em: <<https://claricelispector.blogspot.com/2008/01/declarao-de-amor.html>>.

#fragmento 10 | educação, linguagem e estética da existência

Entendo aqui educação como o permanente processo de formação humana, veredas por caminhos concernentes à constituição da pessoa. “É pela linguagem que atribuímos sentidos, não ao que é previamente dado, mas ao que na busca de tentar compor com o outro eu teço o fio que me liga e que por isso partilho”. (LEITE, 2007, p. 112). Nessa direção, o processo de fabricação de si mesmo diz respeito a uma ética a presentificar-se na educação, meio pelo qual o sujeito pode estetizar sua existência e adquirir o governo de si, de modo a tecer uma vida preche de significados e experiências no devir com o mundo e a história.

Estetizar a existência pode ser uma forma de se guiar no governo de si, no cuidado de si e de seus outros, lapidar a vida como o bem mais precioso não a ser moldado em toda a sua extensão, o que seria impossível, mas a ser usufruído em toda a sua potência. Foucault (1985) mostra que há um conceito de relação de si para consigo que volta ao cristianismo, e surge como uma das atividades parte de uma estética da existência. Essa estética diz respeito a tecnologias pelas quais o sujeito elabora a si mesmo e constitui sua própria subjetividade, experimentada como prática de liberdade.

Busco este preceito na experimentação com a linguagem não no sentido de retomar práticas antigas, mas, sim, de colocar em questão a reflexão sobre elas na contemporaneidade, pensar sobre quais formas é possível hoje um cuidado consigo mesmo que passe pelo trabalho com o fora, em que a linguagem se/nos insere. Andarilhar por “uma biografia feita de ininterruptas montagens e desmontagens. Um corpo sensível às suas reinvenções. Corpo que acolhe suas estranhezas, sem intenção alguma de naturalizá-las” (PRECIOSA, 2002, p. 62). Amorim (2004) fala da possibilidade de um plano de composição que mescla imagens e escritas como acontecimentos concomitantes a uma celebração de uma maneira de ver e estar no mundo.

Estas acepções conciliam-se com a assertiva de Deleuze (1992, p. 176), quando diz que “escreve-se para dar a vida, para liberar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga”. Escreve-se para que se permita escapar à vida. Como uma flecha, travessia do pensamento que atravessa os corpos. Fabula-se não como uma utopia, mas como “a possibilidade de alcançar uma linha

de transformação, através da expressão, em situações históricas que fazem aparecer qualquer mudança como impossível.” (PELLEJERO, 2008, p.73).
Escreve-se para possibilitar à vida um plano estético.

Desafio ao escrever: buscar uma leitura que “intervém na subjetividade, disparando estados sensíveis, um campo de consistência afirmativo para que cada um se atreva a buscar seu próprio movimento, seu jeito singular de assimilá-la, compreendê-la, traí-la” (PRECIOSA, 2002, p. 22). Encontrar um estilo, uma força para a escritura. Repetir a leitura de uma obra para nela instaurar uma diferença: “para Deleuze, devemos sempre criar com os respectivos ciclos de diferenças e evanescente mesmice em que estamos enredados. Nós somos determinados pelo modo individual como o mesmo é destruído por nós” (WILLIAMS, 2012, p. 79).

Buscar na escrita, assim como na expressão de Plutarco, utilizada por Foucault, uma função etopoiética, ou seja, uma função política e estética de criação de si, um exercício de experimentação. Uma escrita que se torne exercício de pensamento, que possa produzir disparidades nos conceitos, jogando com a própria imanência que os afirma. (MACHADO, 2004).

Do que não cessa

A questão que impulsionou esta pesquisa foi a pergunta pela escrita. Tomar a escrita como uma forma de experimentação e sua consequente possibilidade de um trabalho sobre si e o mundo, processo de subjetivação.

Mais que um trabalho sobre o mundo, sentir o mundo em sua constante vibração pela vida. *Água Viva* (1998) foi a grande interlocução a disparar o pensamento e a experimentação textual em conjunto com os conceitos.

Soltei afetos para encontrarem afectos nos seres de sensação expelidos pelas figuras estéticas dos monumentos erguidos por Clarice Lispector. Todo um composto de sensações foi talhado, experimentado em múltiplas conexões, o que levou à composição de fragmentos que trouxeram outros afectos.

Escrever é se lançar à solidão de um contato singular com as forças que passam no mundo, pulsam em seu devir. Clarice não é uma escritora que apenas se entende, mas sobretudo que se sente, se deixa tocar. Sua literatura é um combate contra as linhas de morte que enclausuram a vida, ato de resistência. “O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens” (DELEUZE, 1999, p. 13).

Referências [forças]

- AMORIM, A. C. R. de. Imagens e narrativas entrecortando a produção de conhecimentos escolares. **Educação & Sociedade**, Campinas (SP), v. 25, n. 86, p. 37-56, 2004.
- ANDRADE, E. C. P. de; SPEGLICH, E. Imagens a fabular ambientes: desejos, perambulações, fugas, convites. **Pesquisa em Educação Ambiental**, v. 6, n. 1, p. 122-127, 2011.
- BADIOU, A. **Deleuze, o clamor do ser**. Trad. Lucy Magalhães. Rev. técnica José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BARROS, L. P. de; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa- intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 52-75.
- BLANCHOT, M. **A conversa infinita 2: a experiência limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. **O espaço literário**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOGUE, R. Por uma teoria deleuzeana da fabulação. In: AMORIM, A. C. R. de; MARQUES, D.; DIAS, S. O. (Orgs.). **Conexões: Deleuze e Vida e Fabulação e...** Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq; Campinas: ALB, 2011.
- CAMARGO, M. R. R. M. de. O ato de ler e o ato de escrever: linguagem, poesia e formação. Materialidades... In: CAMARGO, M. R. R. M. de; LEITE, C. D. P.; CHALUH, L. N. **Linguagens e imagens: educação e políticas de subjetivação**. Petrópolis, RJ: De Petrus et Alii, 2014.
- CORAZZA, S. Contribuições de Deleuze e Guattari para as pesquisas em Educação. **Revista Digital do LAV**, [S.l.] ano 5, n. 8, p. 125-144, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/5298>>. Acesso em 20 jan. 2018.
- COSTA, L. B. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, [S.l.], v. 7, n. 2, p. 66-77, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15111>>. Acesso em 20 jan. 2018.
- DELEUZE, G. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pélbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **O ato da criação**. Palestra de 1987. Trad. José Marcos Macedo. Ed. br. Folha de S. Paulo, 27/06/1999. Disponível em: <http://www.lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F.. **O que é a filosofia?**. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia, v. 1. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. **O abecedário**. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>> Acesso em: 20 set. 2018.

DINIS, N. F. **A arte da fuga em Clarice Lispector**: aproximações entre a escrita clariceana e a filosofia de Deleuze e Guattari. 1998. 127f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas/SP, 1998.

FOUCAULT, M. Conversa com Michel Foucault (Entrevista com D. Trombadori). In: **Ditos e Escritos VI**: repensar a política. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Veja, 1992.

FREUD, S. **O mal estar na civilização**. Disponível em: <https://cei1011.files.wordpress.com/2010/04/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf> . Acesso em: 20 ago. 2018.

GOIJMAN, L. **Correspondencia Freud – Romain Rolland**: Notas sobre la angustia y la escritura. Disponível em: <<http://www.elsigma.com/historia-viva/correspondencia-freud-romain-rolland-notas-sobre-la-angustia-y-la-escritura/3515>>. Acesso: 20 ago. 2018.

GULLAR, F. **Barulhos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

HOMEM, M. L. **No limiar do silêncio e da letra**: traços de autoria em Clarice Lispector. 2001. 205f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

KANAAN, D. A. Notas sobre o processo de subjetivação em Clarice Lispector (“Identidade” e ficção). **Pulsional**, Revista de Psicanálise, São Paulo, v. 13, n. 134, p. 26-38, 2000.

LEITE, C. D. P. Aprendizagem, Linguagem e Infância: Educação e (des)via pedagógica: reflexões sobre experiência e sala de aula. **Childhood & Philosophy**, v. 3, n. 5, p. 103-121, 2007.

LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Mineirinho. In: **Todos os contos**. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MACHADO, L. A. D. O desafio ético da escrita. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 146-150, 2004.

MARQUES, D. **Entre literatura, cinema e filosofia**: Miguilim nas telas. 2013. 227f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

_____. Entre fabulações de uma formação docente. **Revista Digital do Lav** [S.l.], v. 8, n. 2, p. 160-174, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/19870>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

MASAGÃO, A. M. **Criação**. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/viewFile/7619/5577>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

MELVILLE, H. **Moby Dick**. Adaptado por Lance Stahlberg. Ilustração por Lalit Kumar. Trad. Érico Assis; Marcelo A. de Almeida. São Paulo: Farol Literário, 2010.

PELBART, P. P. Políticas de dessubjetivação. In: **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. Trad. John Laudenberger. São Paulo: n-1, 2013. Série Future Art Base.

PELLEJERO, E. Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão. **Polymatheia**, Revista de filosofia, Fortaleza, v. 4, n. 5, p. 61-78, 2008.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, 1993. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>>. Acesso em: 4 ago. 2015.

SALES, M. **Caosmofagia**: a arte dos encontros. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

PRECIOSA, R. **Rumores discretos da subjetividade**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/rumoresdiscretosdasubjetividadepreciosatese.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SEVERINO, A. E. As duas versões de Água Viva. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, p. 115-118, jul. 2015 Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636567>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

VASCONCELLOS, M. H. **Devir-água do texto**: uma escrita em intensidade – o livro Água Viva de Clarice Lispector. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Núcleo de Estudos da Subjetividade, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002.

WILLIAMS, J. **Pós-estruturalismo**. Trad. Caio Liudvig. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. Série Pensamento Moderno.

ZERO NÃO É VAZIO (O). Direção: Andrea Menezes; Marcelo Masagão. Produção: Lina Murano; Rubens Germiniani, 2005, Brasil.

Vídeos utilizados na metodologia:

BJORK. Oceania. 3min34s. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Qv5ZU06JDN4>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

O CICLO DE VIDA DE NAUSITHOE AUREA. 3min49s. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=5dLmAqP6g7s>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SALVAMENTO ÁGUA VIVA. 1min46s. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=LA6aQqGa3f0>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Materiais audiovisuais:

ENTREVISTA, CLARICE LISPECTOR. 28min32s. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU&t=883s>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

JAFFE, N. A LEGIÃO ESTRANGEIRA DE CLARICE LISPECTOR E O EFEITO DO ESTRANHAMENTO. 1h45min53s. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Vy0W7HK9O1U&t=51s>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

POESIA & PROSA COM MARIA BETHÂNIA – EP. CLARICE LISPECTOR. 30min.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d6Dey5eb3xg>>. Acesso em: 20 jul. 2018.